كورت سوندهيمر

مستقبل المدنية الغربية

حين نسأل عن مستقبل المدنية الغربية فاننا في الواقع نسأل عن مستقبل الأنظمة السياسية التي نطلق عليها في العادة إسم الديمقراطية الغربية . ما هي فرص المستقبل للديمقراطيات الغربية ، التي نجدها في بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية وألمانيا الاتحادية ؟ هل تستطيع هذه الأنظمة التي تشكلت بعد الحرب العالمية الثانية أن تبقى في المستقبل . . أم لا بد أن تخضع للتغيير الراديكالي في المستقبل القريب ، أو بكلمات أخرى ، هل تمر المدنية الغربية بأزمة لا بد وأن تخرج منها بوجه جديد ؟

كثيراً ما تعالج هذه القضية تحت مفهوم العجز المتزايد للديمقراطيات الحديثة . ومن المنظور الماركسي تعالج في اطار «نظريات الأزمات» . . وتذهب هذه الى القول بأن تأزم الأنظمة الاقتصادية والسياسية الغربية أمر محتم لا مهرب منه . . وبعبارة بسيطة : هل يستطيع مثلاً النظام الديمقراطي في ألمانيا الاتحادية الذي تطور بعد الحرب العالمية الثانية أن يستمر في المستقبل بنجاح أم لا مفر من أن تتسرب اليه أعراض التأزم . . وأن يخضع لتغيير جوهري ؟ . . ما هي البدائل ؟ الدولة التكنوقراطية أم الاشتراكية ، أيا كان نوع هذه الاشتراكية .

من الواضح أن المتغيرات في السبعينات تختلف عنها في العقود السابقة . فعلى سبيل المثال فان الأنظمة الديمقراطية الحديثة تواجه اليوم مشاكل الطاقة وتلوث البيئة والنمو الاقتصادي . ومن القضايا الجوهرية التي تواجه هذه الديمقراطيات على المدى الطويل . . هي قدرة هذه الديمقراطيات على الاستقرار الداخلي النسبي إزاء غموض المستقبل ، وإزاء تخلخل الأنسقة القيمية وإزاء تراجع نسب النمو الاقتصادي ، وما يترتب على ذلك من قلاقل وضغوط اجتماعية . وعلاوة على ذلك . . هل تنجح هذه الأنظمة في تسوية الصراع بين الدول الصناعية الغنية وبين الدول النامية على المدى الطويل ؟ هل تستطيع أن تصل الى حل مرض في الصراع بين الشمال والجنوب ؟

وتبدو أعراض المرحلة الحالية في الالحاح المتزايد على تطوير سياسة مستقبلية ، وعلى فتح آفاق جديدة للمستقبل ، ثم في التنديد بالسياسات البراجماتية القصيرة المدى ، تعددت الأصوات واشتد النقاش في هذه المجالات ، وبالرغم من ذلك فلم يتبلور عنها مفهوم أو تصميم للمستقبل ، وكلما اشتد التضارب ارتفعت المطالبة بالمعنى والمغزى وبالقيم المستقبلية .

في هذا الاطار . . أريد أن أعالج بوجه خاص مظاهر التوتر الناجمة عن تغير الوعي الذاتي والوعي بالقيم ، وتغير التطلعات والمواقف العقلية والروحية ، لقد كانت الثورة الطلابية المعارضة في جمهورية ألمانيا الاتحادية في الستينات تعبيراً واضحاً عن تغير منظور الجيل الصاعد الى الأنظمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية القائمة ، كانت تعبيراً عن وعي نقدي معارض للأنسقة السلوكية ، والقيم السائدة في المدنية الغربية وأبنيتها السياسية والاجتماعية . لقد إجتاحت هذه الثورة الثقافية بدرجة أو أخرى جميع الدول الصناعية الغربية ، واستهدفت بعنف الأنظمة السياسية والاقتصادية لليبيرالية . على أن الأمر يختلف في ألمانيا عنه في الولايات المتحدة . فقد كان صدى هذه الحركة المعارضة أبعد مدى في ألمانيا . والسؤال الذي نواجهه ، والسؤال المطروح الآن :

الى أي مدى يستطيع أن يؤثر الوعي النقدي الذي فجرته الانتلجنسيا اليسارية في الأنظمة السياسية والاقتصادية المتوارثة . . وفي الأنسقة السلوكية المرتبطة بها ؟ وما هي قدرة هذه الأنظمة المتوارثة على إستيعاب القيم الحضارية والمناظير الجديدة التي أوجدتها هذه الانتلجنسيا ؟ ما هو نسق الوعي القيمي الجديد المتوقع ؟

لقد حاول أحد الأساتذة الأمريكان ، وقد بهرته حركة التجديد الحضاري التي انطلقت من الستينات ، أن يجيب على هذا السؤال . . فوضع لائحة قانونية للحقوق الانسانية الجديدة تحت عنوان «لائحة الحقوق الانسانية عام ١٩٨٤» («الانسانية عام ٢٠٠٠» ، اعداد روبرت يونج ،

فرانكفورت ١٩٦٩ ص ١٥٧ وما بعدها) . ولم يقصد من ذلك أن يرفع الحقوق الانسانية الأساسية ، وانما أراد أن يضيف اليها قائمة بالحقوق الجديدة . . أراد أن يضيف للحريات الليبرالية الحقوق الانسانية الحقة . . وبهذه الحريات أراد أن يعبر عن مطالب ما أسماه «بعصر الاحتجاج» ، عصر الامكانات الأصيلة للانسان . . ويورد في لائحته المذكورة الحقوق الانسانية الجديدة التالية :

١ ـ حق الهواية والعمل الممتع (في المستقبل سيختلط مجال العمل مع مجال اللعب ، سيصبح العمل لهواً ، واللهو عملاً).

٢ ـ حق الجمال .

٣ ـ حق الصحة .

٤ ـ حق الثقة .

٥ ـ حق الصدق .

وتبع ذلك بقائمة من الحقوق الأخرى مثل الحق في التعليم والتثقيف وحق الترحال والسفر . وحق الاشباع الجنسي ، وحق العيش في سلام ، وحق تكوين الشخصية الذاتية : «كلما ازدادت مطالبة الانسان بتحقيق إمكاناته ، أصبح من الضروري تغيير ظروف حياته وتغيير البيئة المحيطة به . . وأعتقد أننا نستطيع أن نحقق الحياة الأفضل التي تطلبها الانسانية عندما ندرك أن العائق الأساسي ضد العالم الأفضل هو مقاومتنا نحن للتغيير» (المرجع السابق ص ١) . ومن البين أن قائمة الحقوق الجديدة التي يطرحها هذا الأستاذ الأمريكي تنطلق من مجتمع يعمه الرخاء والازدهار .

لقد انطلق رواد الحركة الطلابية العالمية ، ومن بينهم على وجه الخصوص هربرت ماركوزه من تصور مشترك ، من الامكانات الجديدة المتاحة للانسان لتحقيق ذاته ولتشكيل حياته ، وهو تصور يرتكز على إفتراض أننا نعيش الآن في مجتمع يعمه الرخاء ، وأن الشروط الاقتصادية والتكنولوجية . . قد توفرت لتحقيق نظام إنساني قيمي جديد . . ولا يتطلب الأمر غير إعادة تشكيل البنى الاقتصادية والسياسية . أي أن الأمر يتطلب ثورة في المجال الاقتصادي والسياسي حتى تصبح اليوتوبيا واقعاً قائماً ، لقد أصابت أزمة الطاقة التالية هذا التصور بشروخ ، وبالمثل الخبرة والوعي الجديد بأن النمو الاقتصادي قد قارب حدوده الممكنة ، وأن قدرة الانسان على التحكم والتقرير قد بلغت حدودها الممكنة . . . كل ذلك قد خفف من غلواء التطلعات الطوباوية السابقة ، وبالرغم من ذلك فلم يحول دون

تزايد التطلع الى محتوى جديد للحياة والى أنسقة قيمية جديدة والى تزايد الضغط على البنى السياسية والاقتصادية القائمة باعتبارها العائق الأساسي في سبيل حق تقرير المصير .

ومما ساعد على ذلك أن جناحاً قوياً من أجنحة الانتلجنسيا اليسارية قد نجح في إثبات أن قائمة الحقوق الانسانية العالمية الجديدة ليست في واقع الأمر بجديدة ، وانما تتفق في الواقع مع مطالب عصر التنوير البرجوازي وتطلعاته المبكرة ، غاية الأمر أنها لم تتحقق حتى الآن . . وهكذا استطاع الوعي الجديد أن ينسب الى نفسه الكفاح من أجل تحقيق غاية عصر التنوير والفكر الأصلي للمدنية الغربية . لقد تعثرت المطالب الرئيسية للثورة البرجوازية وهي الحرية والمساواة والاخاء في منعرجات البنى السياسية المتسلطة والأنظمة الاقتصادية التي تتسم بالحيف والتي تنتج الفوارق بين الناس ، ولذلك فانه من واجب المثقفين المتنورين أن يعملوا من أجل تخليص الأنظمة السياسية والاقتصادية من العوائق التي تعوق حق تقرير المصير وحق تقرير الذات الانسانية ، وأن يعملوا من أجل بناء الأجهزة والأنظمة السياسية والاقتصادية التي تتفق مع قيم وأهداف الفكر التنويري .

القلق والنقد المتزايد والهجوم المتطرف ضد العلاقات السياسية والاقتصادية القائمة في الديمقراطيات الغربية تنبع من وعي قيمي جديد . . ومن آفاق قيمية جديدة تصطدم بتزايد مع احتياجات وأعراف المؤسسات الاقتصادية والسياسية في المجتمعات الغربية . . فاذا كانت هناك أزمة للديمقراطيات الغربية فهي أزمة في الوعي القيمي وتتعلق بتصدع شروط الاجماع والاتفاق في هذه المجتمعات .

تعرض عالم الاجتماع الامريكي دانيل بـل لهذه الحقيقة في مجموعة من بحوثه ودراساته . . ويذهب بـل الى أن الصراع الرئيسي الذي يواجه العالم الغربي في المستقبل ، يكمن في

التضارب بين القيم الحضارية والتطلعات الانسانية من جانب ، والضرورات اللازمة لتحقيق الفاعلية التكنولوجية والاقتصادية من جانب آخر . فقد تغير الوعي الحضاري وأصبح مسيساً الى مدى بعيد (أي أخذ طابعاً سياسياً) وبدأ يؤثر على البنى الاجتماعية والاقتصادية ، ويجد هذا التطور ـ وفقاً لدانيل بل ـ التعبير عن نفسه في حركة الفن المعادي للبرجوازية أو ما يسمى بالحركة الحديثة العصرية (أو حركة التحديث الجديدة) .

ومن هنا تتسرب الأوضاع أو المواقف القيمية الجديدة الى نظام الحياة والعلاقات في المجتمع . . وبالتدريج تنهار المواضعات التقليدية والأنسقة التي تقوم عليها البنية الاجتماعية المتوارثة . ويتضح ذلك التحول في مجال الأخلاقيات والأعراف المرتبطة بها . . ففي حقبة الصعود البرجوازي الرأسمالي سادت أخلاقيات العمل والانجاز والتقشف وعلى أساسها برزت الفوارق الاجتماعية في المجتمع الرأسمالي . . فمصدر هذه الفوارق هو التفاوت في القدرة الانجازية . على خلاف ذلك نلاحظ في الحاضر بروز أخلاقيات جديدة تصطدم ـ بناءاً على تصوراتها القيمية ـ بالنظام الرأسمالي ومؤسساته السياسية ـ ويلخص دانيل بل نتائج بحوثه كالتالي : لقد فقدت الرأسمالية تبريرها التقليدي . . هذا التبرير الذي يقوم على النظام الانجازي والمكافأة ، والذي تعود أصوله الى تقديس العمل في المذهب البروتستانتي . فالرأسمالية تواجه الآن مذهب اللذة . . فهي تعد بالرخاء المادي والحياة النعمة . وبالرغم من ذلك تخشى من التبعات التاريخية لنظام يقوم على الافراط والانغماس ، وما يتبع ذلك من تفكك القيود الاجتماعية وانحلال الضوابط ، والانسياق الى الاباحية .

ارتكز أسلوب الحياة في مرحلة التصنيع الأولى على مبادىء الاقتصاد والسلوك الاقتصادي ، أي على الفاعلية وخفض النفقات ومضاعفة الانتاج . . ورفع العائد وعلى العقلانية الوظيفية . ولكن هذا الأسلوب بالذات يصطدم مع الاتجاهات الحضارية المتقدمة في العالم الغربي . فمن جانب . . ينفي اتجاه منها هذه العقلانية الوظيفية وينقد بشدة اخضاع مصير الناس والعالم للتقرير التكنوقراطي . ومن جانب ينتصر اتجاه آخر للسلوك غير العقلاني ويُشيع نهاية العالم . . هذا التفاوت الضخم في الاتجاهات هو العنصر الأساسي في الأزمة الحضارية الحاضرة لجميع المجتمعات البرجوازية الغربية . . . ومن المنتظر أن يستمر هذا التناقض الحضاري الى مدى بعيد . (دانيل بل ، «مستقبل العالم الغربي» ـ فرانكفورت ١٩٧٦ ص ١٠٣) .

استغرق هذا التحول في القيم الذي نتحدث عنه . . مرحلة تاريخية طويلة ، ولعله قد برز في ألمانيا الاتحادية في مرحلة مبكرة بسبب ظروف إعادة البناء بعد الحرب العالمية الثانية ، وما ترتب عليها من كبت للقيم والتطلعات الجديدة . . على أنه من الواضح أن تنجم في أي مجتمع اضطرابات خطيرة حيث يكون الهدف باستمرار طلب المزيد من السلع ومن الحريات المادية . وتنجم هذه الاضطرابات لانعدام التوازن بين هذه التطلعات وبين النظام الاقتصادي بمصادره وحدوده . النتيجة هي التضخم في المطالب والطموحات . . والصعوبة المتزايدة في ايجاد التوازن بين الفاعلية الاقتصادية وبين المطالب الاجتماعية ، وهما يؤثران دون شك على استقرار النظام .

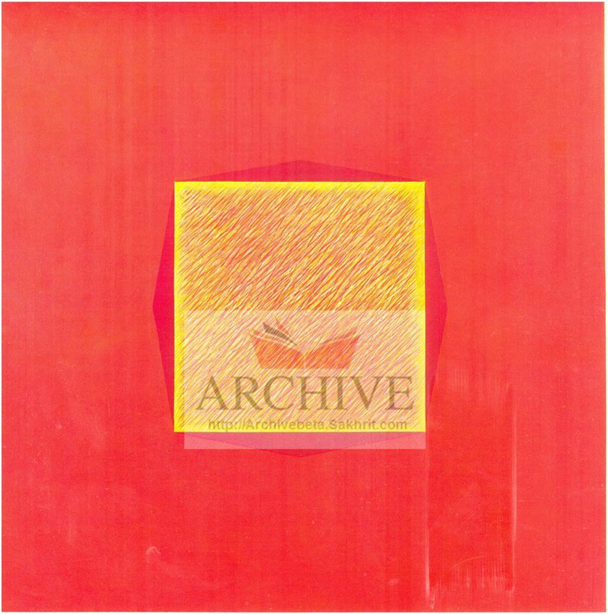
ويبدو الآن أن المجتمعات الغربية تعاني في الوقت الحاضر من التوتر المتزايد في المجالات الثلاثة التي يتكون منها النظام الاجتماعي وفقاً لمفاهيم العلوم الاجتماعية التقليدية .

المجال الأول : هو المجال التكنولوجي الاقتصادي
المجال الثاني : هو المجال السياسي الاداري
المجال الثالث : هو المجال الحضاري . . أي الثقافي الأخلاقي .

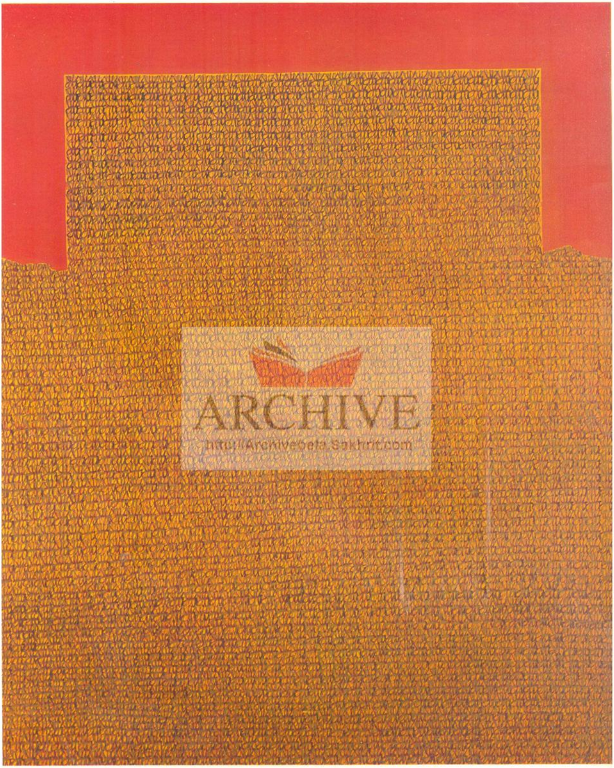
ففي المجال التكنولوجي الاقتصادي نجد حتى الآن البنى المتنافسة والبيروقراطية والتصاعدية التي تستهدف الفاعلية وتصعيد الانجاز الى أقصى الحدود .

وفي المجال السياسي نجد المبادىء الشكلية للمساواة والمشاركة البرجوازية تختلط مع أوجه طبقية وبيروقراطية .

أما في المجال الثقافي الحضاري فيسود بتزايد التطلع الى تحقيق الذات كاملة غير منقوصة . . والجنوح الى التخلص من جميع الضغوط . . وتتحول فكرة تقرير المصير وتحقيق الذات الى حق مطلوب دون أن ترتبط به أية واجبات . ان التوترات التي تسود بين المجالات الاقتصادية والسياسية والحضارية قد تتضخم الى الدرجة التي تسبب انهيار نظام الديمقراطية الغربية كما تبلور خلال التاريخ وكما أعيد تشكيله في ألمانيا الاتحادية بعد عام ١٩٤٥ . هذه هي نظريتي أو وجهة نظري .



كلاوس يورجن فيشر ، مربعان ، ١٩٦٦



رولف جونتر دینست ، «نیکومیکو ، رقم ۲» ، ۱۹۷۱ ـ ۱۹۷۲ .

على أنه لا بد وأن تطرأ ضغوط اقتصادية صعبة للغاية قبل أن يتعرض النظام الديمقراطي للتهديد الفعلي . فلاحاول ان أوضح ذلك بمثال : يرتكز نظام السوق الرأسمالي كما هو الحال في الماضي على مبدأ الانجاز والمنافسة . وعلى خلاف ذلك الأمر في المجال الثقافي والحضاري . . ففي هذا المجال تتعرض فكرة الانجاز . . وما يرتبط بها من تحديد وتقييد للانسان بتزايد للتحقير والنبذ ، فيوصم نظام الانجاز بالظلم واللاانسانية . . وينظر الى مبدأ التنافس بأنه منبع للبربرية في العلاقات التي ينتظم فيها المجتمع . .

وبديهي أن الدافع للانتاج يتناقص بقدر ما تتراجع فكرة الانجاز وضرورتها ، وبالتالي يختل نظام التوزيع والمكافأة على العمل . على أن النظام الاقتصادي حين يعجز عن الثبات في ميدان التنافس الدولي . . وحين يعجز عن رفع معدل الانتاج الاجتماعي ، سيعجز في النهاية أيضاً عن الانتاج الفائض الضروري من أجل كفالة التوزيع والمساعدة الاجتماعية على مجمل السكان . ومعنى هذا أن ينهار في وقت قريب أو بعيد نظام الكفالة الاجتماعية في شكلها الحاضر أو على الأقل تنقص قدراته . . نقصاً جذرياً . عندما تفقد فكرة الانجاز دوافعها المحركة . ويحاول النظام السياسي في ألمانيا الفيدرالية على سبيل المثال أن يعالج موقف التوتر الجديد هذا من خلال حلول الوسط ، ومن خلال المصالحات التقريبية . ولكن لا بد أن تصبح أزمة السياسة الديمقراطية أكثر صعوبة اذا لم تستطع هذه الأنظمة أن توفق بين الوجهات القيمية الحضارية . . وبين المقاييس القيمية الاقتصادية والتنفيذية . . ووفقاً للنظرية لا بد في نظام المدنية الغربية أن تنتظم مجالات هذا النظام الثلاثة المذكورة سابقاً في علاقة إنتاجية مثمرة . . على أن الواقع غير ذلك ، الواقع أنها تفقد التحامها مع بعضها البعض ، بحيث أن نتوقع أن ينجم عن أزمة القيم الحضارية في النهاية أزمة في النظام الاجتماعي والسياسي . . وهذا هو الحادث بالفعل الى حد ما . ولكن التنافر بين القيم الحضارية الجديدة والسلوكيات الاجتماعية . . وبين النظام السياسي الاقتصادي يشكل احدى المخاطر المحتملة التي تواجه الديمقراطيات الغربية . فمن المخاطر الأخرى عجز البنى الديمقراطية عن تسوية الصراعات السياسية الاجتماعية . فقد يقود الارهاب مثلاً إن امتد في الحجم والبعد الى تحويل النظام الديمقراطي الى جهاز لمكافحة الارهاب ، فيتحول في النهاية الى نظام بوليسي استبدادي ويفقد صفته كنظام ديمقراطي حر . تحت هذه الظروف قد يصبح الشغل الشاغل لجهاز الدولة هو مواجهة التحدي . . وإعادة النظام والأمن فحسب . . وقد يكون مصدر التهديد للنظام الديمقراطي هو تعددُ الطموحات الديمقراطية وتزايد الحاجة الى التعبير المباشر عن المصالح المختلفة . . وقد عبر عن ذلك أولرى شماتس بقوله :

[قد تموت الديمقراطية بسبب نقص عدد الديمقراطيين ، كما قد تنهار أيضاً بسبب التضخم في صفوف الديمقراطيين المتحمسين ، أو على يد أعداء الديمقراطية .]

على أن الاحتمال الأكبر الذي يهدد الديمقراطية ينبع من مجال آخر . . ينبع من غَلَبة الأجهزة التكنوقراطية وسيادتها على أجهزة التمثيل الديمقراطي بحيث تتحول الديمقراطية الحرة في النهاية الى تكنوقراطية متسلطة ، قد تتحول الديمقراطية الغربية خطوة خطوة الى جهاز اداري متسلط لا يتقيد بقيود الديمقراطية ، قد يضع في اعتباره تأمين المواطن وتحقيق رفاهيته ، ولكنه قد يقتل كل نسيم للحرية في المجتمع . وهناك الكثير من النقاد اللذين يذهبون هذه الوجهة ويرون أن الديمقراطية الغربية قد خطت خطوات واسعة على طريق الدولة الادارية التكنوقراطية .

وبوجه علن يتعرض النظام الليبرالي الى خطر من اتجاهين :

١ ـ من احتمال أن تفسد الحريات بتغلغل الفوضى وسريان الحرية التي لا تتقيد بقيد .
٢ ـ ومن احتمال أن يطغي التسلط على الحرية .

وهذان الخطران مترابطان ، ويؤديان في النهاية الى فقدان الحرية .

وفي المرحلة الحالية نلاحظ انتشار نهج أو نسق سلوكي حر مطلق من القيود ، وحيث يتكون مثل هذا النهج أو النسق ويندفع الى الفعل . . لا بد وأن يوقظ القوى المضادة غير الديمقراطية ، مما يُصعّب في النهاية الوصول الى نظام الحرية الذي يوفق بين المتناقضات . .

هذا كما يبدو لي هو الوضع النفسي والحضاري الحالي السائد في جمهورية المانيا الاتحادية . وإزاء هذا التطور يطالب البعض بمزيد من الحرية لا بمزيد من الحرية المادية (حق الاستهلاك والحصول على السلع) ، والبعض الآخر يرى سلب هذه الحركة



فرنر كنوب «ن ك ه» ، بيروت ٢١-٨-١٩٧٨ .

من حقوقها السياسية ووصمها بالعداء للنظام الدستوري الديمقراطي .

وليس من اليسير أن نحدد مدى الحرية المنظمة التي تيسر الحياة والعلاقات في المجتمع . فعملية التحول الحضاري التي وصفتها من قبل قد أضعفت عند الجيل الجديد تصوره أن الحرية ترتبط أيضاً بالقدرة على كبح جماح النفس وعلى مراجعتها . اننا نشاهد تراجع الكثير من الفضائل الليبرالية الكبرى . . كالتسامح واحترام حقوق الأقليات واحترام كرامة الانسان بغض النظر عن مكانته الاجتماعية ، ومن جانب آخر التعصب ضد الآراء المغايرة والمواقف الغريبة ، وبالاضافة الى ذلك فان السياسة التي تخضع فحسب لتحقيق المصالح الخاصة لا بد وأن تقوض فكرة الأخاء والتضامن . . ولهذا نرى الأحزاب السياسية وبالمثل المثقفين المعارضين يرفعون راية التضامن والأخاء .

وهذه على أية حال . . من نقط الضعف في النظام الليبرالي . فالمجتمعات الغربية . . هي مجتمعات طابعها التعدد أي أنها غير أحادية الوجهة ، وهي بهذا تحكمها فئات ومنظمات متعددة ذات مصالح متعددة . . ولها أهداف وقيم مختلفة . ويعيش النظام الليبرالي من هذا التعدد ومن خلال التوفيق بين هذه المصالح المتضاربة . أي أنه يعيش في العادة من خلال «الحل الوسط» الذي يطلق عليه عادة مفهوم «الصالح العام» . . ولكن اذا تطور الأمر بحيث يصل التعارض في المصالح بين الفئات المختلفة الى حد التنافر الشديد بحيث يصعب الوصول الى الحل الوسط ، فلا بد وأن يعم الفئات المهزومة في هذا الصراع الشعور بخيبة الأمل وبالكبت . . وكلما تعذر إرضاء أكبر قدر من القوى المشتركة في هذا النظام الديمقراطي المتعدد ، ازدادت كراهية المشتركين في هذا النظام لقواعد اللعبة التي تحكم النظام السياسي . . وبهذا يزداد الخطر في أن تهجر الفئات المتصارعة الطريق الليبرالي . واستخدام القوة لفرض المصالح السياسية هو عرض واضح لهذا التطور .

هل سيكون في الامكان وقف تيار هذه المخاطر التي يتعرض لها النظام السياسي في المدنية الغربية في المستقبل ، هل لا بد أن يخشى المرء من اندثار نظام الحكومة الديمقراطية الذي طُور في الغرب ؟ يجب ألا نتجاهل أنه من بين أكثر من مائة وثلاثين دولة تنتظم في منظمة الأمم المتحدة . . ليس هناك أكثر من ثلاثين منها . . تُحسب على النظام الديمقراطي . .

كذلك يجب ألا ننسى أن توقعات الغرب في أن يأخذ الجزء الأكبر من دول العالم الثالث بالنظام الديمقراطي هذا لم تتحقق .

ليست هناك وسائل علاج سهلة وميسورة . . ثم إن المخاطر التي تتعرض لها الدول الغربية تختلف من حيث الشدة ومن حيث الأسباب . . وليس لنا أن ندعي أن النظام الغربي كما يوجد اليوم في جمهورية ألمانيا الاتحادية قد بلغ مداه وأنه لم يعد قابلاً للتطور أو الاصلاح . ليس الثبات عند الوضع القائم على أية حال من معالم ديناميكية الأنظمة الغربية .

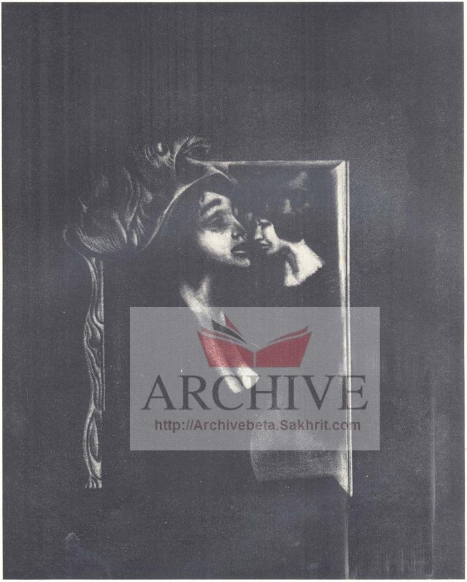
ولكن . . الى أي مدى يصلح نظام الديمقراطية الاجتماعية للتوسع والتطور دون أن يفقد سمات الحرية أو دون أن يفقد طابعه الحر . . كيف يكون الاصلاح بحيث يظل النظام صالحاً للتطور ومستقراً في نفس الآن .

ليس هناك تصور موحد وانما تذهب الآراء شتى المذاهب . فالبعض يريد أن يبقى ليبرالياً ، وأن يكافح الارهاب بصورة فعالة . . والبعض الآخر ينادي بالتضامن والكفالة الاجتماعية ، ويريد في نفس الآن رفع القدرة الاقتصادية .

البعض يسترشد بسياسة النمو الاقتصادي المتزايد ، ويدعي في نفس الوقت امكانية التحكم في العواقب الخطيرة المصاحبة لسياسة النمو المستمر خاصة على مجال البيئة والعالم المحيطة . والبعض الآخر ينادي بالتعليم لحق لكل مواطن دون أن يستطيع التوفيق بين نظام التعليم وبين سياسة العمالة في المجتمع .

ونستطيع أن نعدد غير ذلك من ألوان التضارب وغير ذلك من المشكلات التي يعاني منها النظام السياسي في الوقت الحاضر . . وقد توحي هذه جميعاً بأن الديمقراطيات الغربية تفقد بتزايد معالم الاستقرار . . ومن جانبي فأعتقد أنه بجانب القضايا الاقتصادية الحيوية التي تتوقف عليها قوة أي نظام سياسي وقدرته على البقاء ، أعتقد أن التطور في المجال العقلي الثقافي من الأهمية بمكان .

ما زال الحوار والجدل قائماً . . لقد أثبتت الخبرة التاريخية الذاتية . . كيف تنهار الديمقراطية سريعاً حينما يفقد المواطنون الثقة في القيم الانسانية للديمقراطية . . وحين يتنكرون لها . وعلى أساس ذلك فلا بد تحت الظروف القائمة



ابهارد شلوتر ، فتاتان ، ١٩٦٧

من بذل الجهد للحفاظ على موقف الاجماع والاتفاق قبل القيم الأساسية للنظام الديمقراطي . فمن واجب الأحزاب السياسية والمنظمات الجماعية وأجهزة الراي العام أن تعمل على اعادة الاستقرار للنظام السياسي ، ويرتبط بذلك الرجوع الى تراث الحضارة الغربية والى مضامينها الانسانية . . من الضروري أن نقرب الى الفئات المثقفة الناقدة هذا التراث ، وأن نفتح لها المجال للتعرف على مغزاه . ان المدنية الغربية تخضع للمخاطر والضغوط ، ولكن لم يحكم عليها بالزوال إلا إذا أردنا لها ذلك . . ولكن سيكون لها مستقبلاً فحسب عندما نعرف لماذا نريد الحفاظ عليها .



من كلمات لسنج

١٧٥١

بدون التاريخ يظل الانسان طفلاً بلا خبرة . وبدون تاريخ الحكمة ، الذي هي تاريخ الضلال والحقيقة ، لن يعرف الانسان للعقل قدره الصحيح . سيبقى سفسطائياً مغروراً ، يتخيل أنه يملك الحقيقة ، سيظل عرضة للخداع من أولئك المتباهين الثرثاريين الذين يبيعون المعارف القديمة المتهالكة على أنها اكتشافات جديدة .

(لسنج : مراجعات نقدية)

١٧٦٨

أنا في الحقيقة طاحونة ، لست عملاقاً . ها أنا أقف في مكاني ، خارج القرية ، وحدي على هضبة رملية ، لا أزور أحداً ولا أساعد أحداً ، ولا أدع أحداً يساعدني . . . جميع الرياح الاثنين والثلاثين تصادقني . لا أطلب من الكون أجمعه غير ما يكفيني حتى تدور أجنحتي . ومطلبي الوحيد أن تدور أجنحتي . . .

(لسنج : خطابات ذات محتوى متقادم)

١٧٧٨

لا تتحدد مرتبة الانسان بامتلاكه للحقيقة أوبما يعتقد أنه الحقيقة ، وانما بالجهد الصادق الذي يبذله من أجل الوصول الى الحقيقة . فقدرات الانسان لا تزداد بامتلاك الحقيقة وإنما بالبحث عن الحقيقة ، وهذا البحث هو الذي يدفع الانسان الى طريق الكمال أما الامتلاك فهو يدفع الى الهدوء والخمول والغرور .

إن خيرني الله بين [الحقيقة] وبين غريزة البحث عن الحقيقة ، وإن عرّفني أيضاً أن بحثي عن الحقيقة محفوف على الدوام والى الأبد بالخطأ ، لركعت أمامه في خشوع وقلت له : ربي أعطني هذه الغريزة ، فالحقيقة الخالصة هي لك وحدك !

(لسنج : رد على نقد)

١٧٨٠

كلا ، سيأتي ، سيأتي بالقطع زمن الكمال ، حيث نرى الانسان ، في اقتناعه بمستقبل أفضل ، لا يستعير دوافعه من هذا المستقبل ، وإنما سيعمل العمل الطيب لأنه طيب ، وليس من أجل المكافأة الموعودة التي تغشي بصره .

(لسنج : تربية النوع الانساني)

جوتهولد افرايم لسنج في منتصف العمر ، مأخوذة عن لوحة للفنان تيش بين

فلفريد بـارنـر وآخـرون

لسـنج فى عصـره

يطلق عادة على هذه الفترة من القرن الثامن عشر فترة الحكم الاستبدادي المتنور . في هذه الفترة تحولت الدولة الى ما يمكن أن نطلق عليه دولة المؤسسات الحديثة ، أي تميزت بقيام الادارة المركزية ، وبوضع التشريعات القانونية التي تنظم العلاقات في المؤسسات الاقتصادية والتربوية والدينية ، بمعنى أنها فترة تحول من نظام الامارات التي تحكمها ارادة الأمير الى نظـام توزيع الاختصاصات وتنظيم العلاقات على أسس موضوعية . كان الكثير من دعاة التنوير في تلك الفترة يعتقدون أن الحاكم المستبد هو الذي يستطيع أن ينفذ الاصلاحات التي يرمون اليها . . بل نجد أن فيلسوفاً مثل «كانت» Kant ينطلق أيضاً من هذا التصور في مقاله المسمى : [«مـا هـو التنوير ؟»] ١٧٨٤ . . على أن «كانت» كان يعتقد أنه لا بد أن تتغلب القوى التنويرية في النهاية على الحكم الاستبدادي .

الفكرة الأسـاسية في فترة الاستبداد المتنور هي فكرة العقد الاجتماعي : بمعنى أن المواطنين يخضعون عن حرية لحاكم ، حتى يستطيعون بسلام ومن خلال التعايش مع بعضهم البعض حل مشاكل المجموع ، لم يعد الحاكم هو ممثل الله في الأرض . . وانما هو الخادم الأول لشعبه وبالتالي الخادم الأول للدولة . قد يطلب من مواطنيه الطاعة ، ولكن لا بد ذاته أن يلتزم بمصالح هؤلاء المواطنين . وعلى وجه الاجمال فقد أصبحت صورة الحاكم في ذلك الوقت . . صورة دنيوية . . وفقدت هالة القداسة القديمة . ولكن بانطلاق شرارة الثورة الفرنسية ، إنهار أيضاً ذلك الاطار الواهي للعقد الاجتماعي . . ونرى «كانت» يكتب عام ١٧٩٣ معلقاً على خبرة مرحلة الاصلاح الاستبدادي التنويري فيقول : «يريد الوالي أن يقود شعبه الى السعادة وفقاً لمفاهيمه ، ويتحول الى حاكم مستبد . ولا يريد الشعب أن يتنازل عن حقه الانساني في أن يكون سعيداً وفق تصوره ، فيلجأ الى الثورة»

الوضع الاقتصادي في ألمـانيـا

بالمقارنة بدول أوربا الغربية كانت ألمانيا في القرن الثامن عشر دولة متأخرة اقتصادياً ، ولذلك أسباب تعود الى التغيرات الاقتصادية والاجتماعية في أوربا منذ القرن الخامس عشر . استطاعت بعض الدول الأوربية بعد الاكتشافات الجغرافية الهامة في القرن الخامس عشر والسادس عشر . . أن تكون لها مستعمرات ، وأن تدعم أسواقها الوطنية . . وأن تكون ثروات كبيرة ، وأن تطور ـ الى جانب وسائل الانتاج الحرفي والاقطاعي ـ وسائل انتاج رأسمالي . هذا على خلاف الوضع في ألمانيا ـ فقد فقدت ألمانيا بتغير طرق التجارة قيمتها السابقة كمركز تجاري ، ولعجزها عن التوسع ولانكماش السوق الداخلي . . احتفظت بوسائل الانتاج الحرفي والزراعي الاقطاعي وبالتالي بالنظام الاجتماعي الاقطاعي . . وعلاوة على ذلك ـ كانت الحرب الثلاثين عاماً تبعات ضخمة في كثير من المقاطعات الألمانية ، منها : تراجع السكان ، وبوار جزء كبير من الأراضي الصالحة للزراعة وانهيار المهارات الزراعية . . ثم التضخم وانهيار مؤسسات التمويل والاقراض ، ولم تستطع ألمانيا . . التغلب على أزمة الانتاج هذه إلا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر .

الأوضـاع الاجتمـاعيـة

لن نستطيع هنا أن نصف الأوضاع الاجتماعية والبنى الاجتماعية في ألمانيا بتفصيل كبير ، أو بدقة ، وانما لا بد أن نلجأ الى التبسيط والتعميم ، خاصة وان هذه المرحلة هي مرحلة انتقال من وسائل الانتاج الاقطاعي الى وسائل الانتاج الرأسمالي ، وهي مرحلة لم تتبلور فيها بعد فئات المجتمع المختلفة والحدود بينها . ونستطيع أن نعدد الكثير من فئات المجتمع المختلفة في هذه الفترة :

فمنهم عمال بمصانع الانتاج الآلي الجديد ؛ وأصحاب هذه

المصانع ؛ الرأسماليون التجاريون ؛ والرأسماليون الماليون ؛ مستأجرو الأراضي الزراعية الواسعة ؛ العمال الزراعيون ؛ ملاك الأراضي والعبيد الذين يعملون بالسخرة ؛ ملاك الأراضي وأتباعهم . بالاضافة الى ذلك نجد الفئات التقليدية القديمة كأرباب الحرف الذين يتبعون منظمة حرفية ، والمزارعين الأحرار ، والتجار الصغار . . بالاضافة الى ذلك ، كان العاملون في الجهاز البيروقراطي وفي الجيش يشكلون فئات مميزة في الدولة الاستبدادية .

كان المجتمع يكون في تلك الحقبة وحدة اقتصادية ، ولكن كانت أقسام أو وحدات هذا المجتمع تتمتع باستقلال اقتصادي كبير ، وأيضاً باستقلال محلي ؛ بي ، مما عاق بروز المصالح الطبقية ، ومما عاق تكوّن وعي طبقي واضح . . هذا علاوة على أن المجتمع إنذاك في مرحلة انتقال تتداخل فيها الفروق والمعايير ، أو تعيش فيه المعايير الموروثة من الحقبة السابقة بجانب المعايير والاتجاهات الجديدة .

فالمجتمع تحكمه الاختلافات الفئوية ، والتفكير الفئوي ، أي الذي يرتبط بالانتساب الى فئة من فئات المجتمع ، كما يحكمه أيضاً نظام الامتيازات الطبقية . . .

ما يميز الوعي البورجوازي في القرن الثامن عشر في أوربا الغربية أن فئات البورجوازية الصاعدية تنظر الى نفسها نظرة اجتماعية شاملة ، تنظر الى نفسها كممثلة لمجموع فئات المجتمع ، بل تنظر الى نفسها على أنها هي [الأمــة] بل هي [الانسانية والعقل] . ومع ذلك فقد كان المجتمع ما زال يعيش في مرحلة انتقال في صورة تعدد فئوي ، لم يعرف بعد في تلك الفترة مفهوم الطبقة بالمعنى الحديث . . وانما كان التقسيم المتداول والمعروف حينذاك هو بين الغني والفقير ، وهو تقسيم شامل ، له أيضاً معنى ديني أخلاقي ، وتترتب عليه أيضاً حقوق وواجبات بعينها . . ارتفع في تلك الفترة مطلب المساواة الاجتماعية . . وتردد كثيراً . . وبالرغم من ذلك فقد ساد أيضاً الاعتقاد بأن المساواة في المجتمع الانساني وهم باطل .

عصر التنوير والثقافة البورجوازية

«من المستطاع أن نصف التنوير بأنه المدرسة الابتدائية السياسية للطبقة الوسطى الحديثة ، وهي المدرسة التي لا يمكن أن يفهم بدونها الدور الذي قامت به في التاريخ الثقافي للقرنين الماضيين . ولقد كانت نكبة ألمانيا أنها لم تحضر هذه المدرسة في الوقت المناسب . . . وعندما أصبح التنوير هو الحركة الثقافية الرئيسية في أوربا ، لم تكن الطبقة المثقفة الألمانية قد بلغت بعد من النضج ما يتيح لها الاسهام فيه ، وفيما بعد لم يعد من السهل إغفال حدود الحركة وتحيزاتها»[١].

بهذه العبارات يلخص أرنولد هاوزر في كتابه «التاريـــخ الاجتماعي للفن والأدب» عجز طبقة المثقفين والطبقات المثقفة الألمانية عن استيعاب روح عنصر التنوير ، فقد فاتها قطار التنوير ، وأدركته في مرحلة برزت فيها حدود العقلانية المتطرفة ، وفي مرحلة رد الفعل على هذا التطرف . كان العجز عن استيعاب الحركة التنويرية والمساهمة فيها هو نتيجة للعوامل الاقتصادية السياسية التي شرحناها من قبل . فقد تدهورت ـ كما شرحنا من قبل ـ المدن الألمانية نتيجة لتحول طرق التجارة الى المحيط الأطلسي ، ونتيجة لحـــرب الأعوام الثلاثين . . . وكانت تبعة ذلك ضعف الطبقات المتوسطة وازدياد سطوة الأمراء وتدهور المدن كمراكز للثقافـــــة الألمانية . . الخ ، فالعجز عن استيعاب الحركة التنويرية هو نتيجة لهذه العوامل المتشابكة . وقد أدى التدهور الذي أصاب الفئات الوسطى إلى هروبها الى المثاليات الجوفاء والى الاستسلام والخضوع للسلطة الحاكمة في نفس الآن . . . ثم الى النزعات اللاعقلانية واللاتاريخية والى انفضاض حركة التنوير سريعاً والابتعاد عن قضايا الواقع والانطلاق في تيار حركة «العاصفة والاندفاع» Sturm und Drang التي تناهض المعرفة الوضعية والالتزام العقلاني . وهذا يفسر لنا كيف كان لبعض المفكرين المعادين للعقلانية كروسو وشافتسبري مثل هذا التأثير الضخم في ألمانيا ومثل هذه الشهرة التي فاقت شهرتهم في بلادهم الأصلية .

---

*) مأخوذة عن :

Lessing. Ein Arbeitsbuch für den literaturgeschichtlichen Unterricht. Von Wilfried Barner, Gunter Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer. München 1977, 3. Auflage.

١) *Arnold Hauser. Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur.* München 1953, s. 617.

ترجمة دكتور فؤاد زكريا تحت عنوان «الفن والمجتمع عبر التاريخ» ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

ومن ثم كانت أيضاً شهرة جوتهولد افرايم ليسنج وذلك المركز المرموق الذي يحتله في تاريخ الأدب والفكر الألماني . فألمانيا وإن لم تمر بحقبة التنوير ، فقد أنتجت «عدداً من أشهر ممثلي عصر التنوير ، كان أعظمهم لسنج ، الذي ربما كان أكثر الشخصيات أصالة وجاذبية في الحركة بأسرها»[٢] . . ويقول توماس مان في محاضرة عن لسنج : «كانت رسالة لسنج القومية هي التنوير النقدي . إن العقل النافذ المتحمس يتحدث الينا من خلال أعماله التحليلية العظيمة «لاوكـــون» Laokoon، «الفن المسرحي في هامبورج» Hamburgische Dramaturgie ومن خلال كتاباته الجدلية النقدية الدينية ، وشعارها جميعاً تلك الكلمة التي نطق بها ناتان الحكيم في مسرحيتــه الشهيرة: «علينا هنا أن نميز وأن نفرق . . »[٣].

لسنج ، حياته ومؤلفاته

ولد لسنج في الثامن والعشرين من يناير سنة ١٧٢٩ بمدينة كامينز Kamenz بالقرب من درسدن بمقاطعة ساكسونيا . بعد تلقي التعليم الأول بمدرسة كامينز ، التحق بمدرسة «سنت افرا» بمدينة مايسن Meißen . وانتقل عام ١٧٤٦ الى ليبزج لدراسة اللاهوت بجامعتها ، لكي يسلك كأبيه سلك الوظائف الدينية .

- في مدينة ليبزج يهجر لسنج بعد فترة حياة العزلة والدراسة ويتعلم الكثير من المهارات «مثل الرقص ولعب الشيش وركوب الخيل» ، ويتعرف على عالم المسرح ، ويهمل دراسة اللاهوت . ويبدأ انتاجه الأدبي بمجموعة من القصائد .

- عام ١٧٤٨ تمثل فرقة مسرح نويبر Neubersche Truppe مسرحية لسنج «العالم الصغير» Der junge Gelehrte . ويحاول أبوه أن يحول بينه وبين «طريق الغواية والضلال» ، ويستدعيه للعودة . ولكن لسنج يتابع بعد فترة طريقه الأدبي وينساق بكل قواه من جديد الى المسرح ، وينتقل في نفس العام الى برلين ويبدأ نشر مقالاته وتعليقاته النقدية ، ويعلق على مؤلف الأديب الكبير جوتشد «أسس الأدب الألماني» .

ويقضي لسنج الأعوام التالية بين الترجمة والنقد وعرض الكتب والكتابة الأدبية والتأليف للمسرح ، ويصبح بذلك أول أديب مستقل في تاريخ الأدب الألماني ، أي أول أديب محترف لا يتبع أميراً من الأمراء ولا يرتبط بقصر من القصور أو بوظيفة

ودون شك فان هذا «الاستقلال» لم يكن هيناً أو ميسوراً ، وكان ممكناً بفضل الجهد المستمر المتتابع والكتابة المستمرة وبفضل الظروف التي تتيحها الحياة في مدينة كبيرة مثل مدينة برلين . . .

- نشر لسنج عام ١٧٦٦ كتابه المعروف «لاوكون» Laokoon ، وهو في النقد ومبادئه ، وينطلق من التفرقة بين فن الشعر وفن النحت والتصوير ، وقد اختار لسنج أشعار ڤرجيل كنموذج لفن الشعر وتمثال «لاوكون» كنموذج لفن النحت ومن الفارق بين هذين الفنين واختلاف غايتيهما شرح مبادىء النقد الأدبي وأصوله . وفي عام ١٧٦٧ أتم ملهاته الشهيرة «مينا فون بارنهلم» Minna von Barnhelm التي قدمت في ٣٠ سبتمبر من نفس العام على المسرح في هامبورج . ونشر في العام التالي تعليقاته المسرحية «الفن المسرحي في هامبورج» Hamburgische Dramaturgie.

ورغم هذا العمل الدائب فان الديون تتراكم على لسنج ، وتباع عام ١٧٦٩ مكتبته بالمزاد العلني ، دون أن يكفي العائد لسد ما عليه من ديون .

- يضطر لسنج تحت ضغط الظروف الى قبول وظيفة أمين مكتبة مدينة «فولفن بوتل» Wolfenbüttel ويظل في هذا المنصب حتى نهاية حياته (في الخامس عشر من فبراير سنــة ١٧٨١) .

- كانت المسرحية الأولى الشهيرة للسنج هي «مس سارا سامسن» Miß Sara Sampson .. وتعتبر بداية للدراما الألمانية الجديدة أو بتعبير أدق ، بداية «لدراما الحـــزن البـورجوازيــة» Das bürgerliche Trauerspiel في ألمانيا ، وتبعها عام بمسرحية «إيميليا جالوتي» Emilia Galotti التي تعتبر نموذجاً لهذه الدراما الجديدة .

---

[٢] *Arnold Hauser*, a. a. O. S. 617.

[٣] *Lessings Leben und Werk in Daten und Bilder.* Herausgegeben von *Kurt Wölfel*, Frankfurt 1967, S. 39.

- وفي عام ١٧٧٩ نشر مسرحيته «ناتان الحكيم . قصيدة درامية» Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht . ولهذه المسرحية قصة طويلة من حيث النشأة والتأثير ، فقد كانت جزءاً من اسهام لسنج ضد الأحكام الرجعية المسبقة التي توصم الآخرين ، وضد التعصب ، وتعبيراً عن إيمانه بالعقل ومستقبل الانسانية ، وبقدرة العقل على نشر التسامح .

وصف لسنج مسرحيته بأنها «قصيدة درامية» ، فهي لا تندرج تحت نوع «المأساة» التي تهدف «الاصلاح» عن طريق إثارة مشاعر الشفقة والوجل ، كما لا تندرج تحت نوع «الملهاة» التي تهدف الى «الاصلاح» عن طريق الضحك . فهدف لسنج أبعد من ذلك ، فهو يستخدم الشكل المسرحي كوسيلة دعائية ليعبر من خلالها عن آرائه ولينقد بها آراء الخصوم ، أو هو يلجأ الى هذا الفن ليتجاوز الحدود التي تضعها أمامه الرقابة لو لجأ الى «المقـال» أو «التعليق» المباشر .

تقف هذه المسرحية بين «المأساة» و«الملهاة» ، وتجمع بين هذين اللونين في شكل جديد . فالمضمون الفلسفي لها هو [«تســاوي جميع الأديــان»] ، وهو مضمون عسير التجسيم في صورة المأساة أو الملهاة ، وهذا هو الذي دعا لسنج الى تسمية مسرحيته بأنها «قصيدة درامية» .

وتحمل مسرحية «ناتان الحكيم» الكثير من ملامح المسرحيات التعليمية التي اشتهر بها برتولد برشت ، وإن اختلفت نظرة لسنج الى الانسان عن نظرة برشت اليه . فلسنج يؤمن من البداية بطبيعة الانسان وامكاناته ، وكل ما يهدف اليه هو إبراز هذه الطبيعة في ضوء «العقل» ، أما برشت فانه يضع الانسان «كمادة تحمل مختلف الامكانات موضع التجريب والتحليل . ويستخدم لسنج «أمثـولة الخواتـم الثـلاثـة» لكي يُثبت تساوي الأديان الثلاثة الكبرى ، أما برشت فانه يستخدم الأمثولة Fabel كشكل تجريبي تحليلي مفتوح .

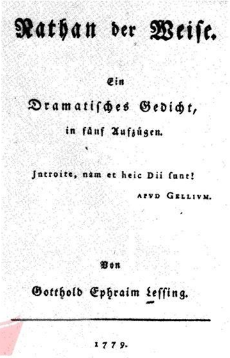
دراما الحزن البورجوازية

يشير لفظ «البورجوازية» في هذا العنوان الى فئة طبقية بعينها هي محور هذا اللون الدرامي . أو أن هذا اللون الدرامي ينطلق من اهتمامات هذه الفئة وإن لم يتقيد بحدودها . ومعنى لفظ «بورجوازي» في هذا الاطار هو أن هذه الدراما تعرض العلاقات المنزلية العائلية والصلات الانسانية العادية على خلاف «التراجيديا» بالمعنى الكلاسيكي والتقليدي . فالبورجوازي أو «المواطن» هو نقيض أبطال التراجيديا : «الملوك والفرسان والعظماء» .

موضوع «التراجيديا» هو علاقة الانسان بالقوى فوق الانسانية ، بالقوى التي تتخطى نطاقه الأرضي . أما في دراما الحزن البورجوازي فينحصر الصراع داخل الهيئة الاجتماعية وبين المعايير الخلقية والقيمية الخاصة . فالعالم البورجوازي الذي تعالجه هذه الدراما هو عالم بدون قدر يهبط على الانسان من عالم الغيب . وتتحرك الدراما البورجوازية على مستوى الصراع بين الشخوص والأغراض ، وتربط هذه الدراما بين الذنب والمصير ، وتهتم اهتماماً خاصاً بالبيئة الاجتماعيــة وتأثيرها ، كما تميل بوجه خاص الى استخدام عناصر درامية بعينها مثل الدسائس والمؤامرات وأعمال الكيد والخداع .

فدراما الحزن البورجوازي لون درامي أرضي أو علماني يبرز الى الوجود في منتصف القرن الثامن عشر .

ويرى البعض أن تعبير «دراما الحزن البورجوازية» أو «الدراما البورجوازية الحزينة» تعبير مضلل بعض الشيء ، ويرجح تسمية هذا اللون «بدراما الحزن والمشاعر الرقيقة» ولكن لفظ «المشاعر الرقيقة» يتعارض في الظاهر فحسب مع مفهوم «البورجوازية» ، فالدراما البورجوازية ليست بالضرورة مرآة للواقع الاجتماعي المادي البورجوازي ، وإنما تعكس أيضاً الصور المثالية الشعورية أو الوجدانية التي أرادت البورجوازية أن ترى نفسها في ضوئها . بل هناك ارتباط واضح بين البورجوازية وبين الرهافة الشعورية والميل الى التأمل . والعنصر المشترك بين البورجوازية والرهافة الشعورية هو استقلال الذات . فالمواطن البورجوازي كان ينظر الى نفسه باعتباره كياناً شعورياً اخلاقياً . وهذا ينطبق بوجه خاص وبشكل واضح على البورجوازية الألمانية التي كانت تعيش في وحدات سياسية لامركزية متفرقة ، لا يجمعهما حس قومي واضح ولا تجمعها واجبات قومية كما كان عليه الامر في فرنسا وبريطانيا . لم تكن للبورجوازية الألمانية وظيفة سياسية ، ومن ثم كان سعيها



Nathan der Weise.

Ein

Dramatisches Gedicht,

in fünf Aufzügen.

Introite, nam et heic Dii sunt!

APVD GELLIVM.

Von

Gotthold Ephraim Lessing.

1779.



Minna von Barnhelm,

oder

das Soldatenglück.

Ein Lustspiel in fünf Aufzügen,

von

Gotthold Ephraim Lessing.

Berlin,

bey Christian Friederich Voß.

1767.

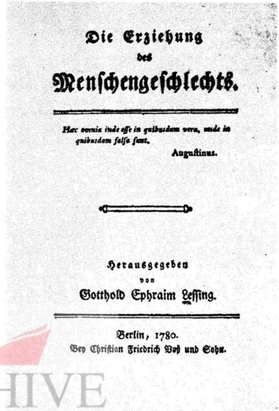
من عناوين مؤلفات لسنج

الى تأكيد وعيها الذاتي وشعورها بالذات من خلال المسالك التعويضية في ميدان الحياة الخاصة وفي ميدان الاخلاقيات وفي ميادين اللغة والأدب عوضاً عن ميدان الحياة السياسية العامة .

ومهما يكن من أمر فلا بد أن نميز من منظور تاريخ الأدب بين لونين من ألوان الدراما البورجوازية الحزينة ، بين دراما الدموع والأحاسيس المرهفة ، وبين دراما النقد الاجتماعي والوعي الطبقي ، ويطلق على النوع الأول أحياناً دراما الدموع البورجوازية Das bürgerliche Rührstück وأحياناً آخر دراما الحزن والمشاعر Das empfindsame Trauerspiel
أما اللون الثاني فيحمل مفهوم دراما الحزن البورجوازية فحسب .

والواقع أن هذين اللونين يتتابعان تاريخياً ، فالموجة الأولى في الأدب الألماني هي موجة دراما الشعور والأحاسيس الحزينة ، وتبدأ في منتصف القرن الثامن عشر والموجة الثانية هي موجة الدراما البورجوازية الحزينة النقدية وتبدأ في السبعينات .

ترتبط مكانة لسنج في تاريخ الأدب الألماني بدراما الحزن البورجوازية . فهو أول من قدم نماذج هذا الفن ، نموذج المشاعر الحساسة والنموذج النقدي على حد سواء ، ويكتب في هذا الموضوع فيقول :
«قد تضفي أسماء الأمراء والأبطال على المسرحية شيئاً من المظهر والعظمة ، ولكنها لا تصلح لاستدرار العطف أو تحريك المشاعر . ومن الطبيعي أن يؤثر فينا بعمق أكبر مصير


Die Erziehung
des
Menschengeschlechts.

Hæc omnia inde esse in quibusdam vera, unde in quibusdam falsa sunt.

Augustinus.

Herausgegeben
von
Gotthold Ephraim Lessing.

Berlin, 1780.
Bey Christian Friedrich Voß und Sohn.


Kleinigkeiten
von
G. E. Leßing.

Parva mei mihi sunt cordi monumenta laboris;
At populus tumido gaudeat Antimacho,

Catullus.

Vierte Auflage.

Stutgart
bey Johann Benedict Mezler
1769.

أولئك التعساء ، الذين يشبهوننا في أحوالهم ومعيشتهم . - حين نشعر بالعطف على الملوك فاننا لا نتعاطف معهم كملوك وإنما كبشر . قد تكون لمصائرهم بحكم ما يتقلدون من مناصب أهمية أكبر ، ولكنهم كأفراد ليسوا أكثر اثارة من غيرهم فمشاعرنا وعواطفنا تتطلب شيئاً محدداً ملموساً ، في حين أن الدولة كمفهوم شيء شديد التجريد . »

تعبر هذه الكلمات عن برنامج كامل ، وتبدأ صفحة جديدة في تاريخ الدراما والمسرح الألماني ، فبهذا التصور ينتهي مسرح الزخارف والبطولات الوهمية السابق ، ينزوي ثم يتلاشى ، رغم كل الجهود التي تبذل لانقاذه .

كانت علامة التحول مسرحية لسنج «مس سارا سامسن ، دراما بورجوازية حزينة» (١٧٥٥) Miß Sara Sampson Ein bürgerliches Trauerspiel. فبها قدم مسرحية المشاعر المرهفة الى الأدب الألماني .

ويصف أحد معاصري لسنج وقع هذه المسرحية على الجمهور ، فيقول : «لثلاث ساعات ونصف جلس المتفرجون في سكون كالتماثيل ، يستمعون ويبكون» . لقد أصاب لسنج عصب عصره ، وحرك قلوب معاصريه . فأقبلت جميع الفرق المسرحية الألمانية على هذه الدراما الجديدة ، بل وقد جذبت اليها اهتمام الأرستقراطية الباريسية ، وهكذا بدأ عصر المشاعر الحساسة أو عصر الأحاسيس المرهفة في ألمانيا Die Epoche der Empfindsamkeit ، ونُظر الى هذا اللون الأدبي الجديد كمدرسة للفضيلة .

كان لسنج يرى في هذه المرحلة أن الهدف الأخلاقي لدراما الحزن البورجوازية هو تصعيد القدرة على الاحساس المرهف . ويكتب بهذا المعنى فيقول :

«الانسان العطوف الرحيم هو أفضل انسان ، هو أكثر الناس ميلاً الى جميع الفضائل الاجتماعية والى الأعمال الكريمة . فمن يثير فينا الرحمة والتعاطف ، يُصلح من أنفسنا ويرفعنا في مدارج الفضيلة . وعلى هذا المنوال تسير دراما الحزن . .» (خطاب الى نيكولاي . نوفمبر ١٧٥٦) .

ويصف لسنج الرحمة بأنها شعور مختلط ، أو مركب من اثنين : الأول هو الحب لشيء أو لشخص ، والثاني هو الحزن على فقدان هذا الشيء أو الشخص ، أو على ما أصابه من سوء . فلسنج رغم وجهته العقلانية ، لا يتجاهل العواطف ، ولا يقلل من شأنها ، وإنما يرى المعرفة العقلية والأثر الجمالي والموقف الأخلاقي كوحدة وعلاقة ، تدخل في تكوين العمل الفني . فالتعاطف مع مصير البطل المسرحي هو وسيلة لتعميق الأثر التربوي ، والرحمة ليست غاية في ذاتها وإنما وسيلة مسرحية وتربوية لرفع حساسية المشاهد ولتعميق المعرفة . وبالمثل فموضوعات التعاطف تنبع أيضاً من المعارف والأفكار العقلانية التنويرية . ومهما يكن من أمر ، فالتراث التنويري في المانيا يأخذ هذه الوجهة الشعورية العاطفية ، ويعبر عن نفسه من خلال دراما الحزن البورجوازية . على اننا لا نستطيع أن نفسر هذه الظاهرة تفسيراً كاملاً دون دراسات واسعة في التاريخ الاجتماعي وتاريخ الوعي الاجتماعي في المانيا في تلك الحقبة ، وهي دراسات لم تتوفر بعد .

ولنتوقف قليلاً عند مسرحية لسنج «مس سارا سامسن» قبل أن نتابع الحديث عن «مسرحية الحزن البورجوازية» .

تدور أحداث المسرحية حول الغواية والذنب والتفكير والفضيلة . ولكن الفضيلة هنا بمعنى جديد غير تقليدي ، فالفضيلة ليست شيئاً خارجياً أو عرفاً أو تقليداً موروثاً ، وإنما تنبع من الداخل ومن الصدق الذاتي . فسارا بطلة المسرحية تمثل الانسان الحساس المرهف ، الذي تقوم فضيلته على حساسيته وصدقه ، لا على موازين البيئة والمجتمع من حوله . بل إن الزلة التي تزلق اليها تنبع من هذه الحساسية ، فهي تتبع أخلاقيات قلبها ، لا الأخلاقيات والأعراف المتواضع عليها .

لقد وقعت (سارا) في هوى (ملفونت) ، أو الأصح أن هذا الأخير قد فتنها وغوى بها ، ثم أقنعها بالهرب معه ، فأبوها يعارض هذه الصلة . ومنذ أسابيع يعيش معها في فندق متواضع . على أن (مروود) عاشقة ملفونت السابقة تكتشف مخبأ الحبيبين ، وترسل الخبر الى والد سارا،الذي ـ على خلاف ما تتوقع ـ يرسل لابنته خطاباً بالعفو عنها . وعندما تكتشف (مروود) في النهاية فشلها في التفريق بين الحبيبين تدس السم لسار التي تموت ، وفي النهاية يطعن ملفونت نفسه بجوارها .

تعتبر هذه المسرحية انموذجاً للدراما البورجوازية الشعورية الحزينة ، فهي تبرز الانسان الفاضل في تعاسته وبؤسه ، وتثير مشاعر الرحمة والتعاطف معه .

مقومات هذا النموذج المسرحي هي الاثارة العاطفية ، وتحليل المشاعر ، ومراجعة النفس ودوافعها ، والصراع بين الفضيلة والرذيلة ، ثم الشخصية السلبية التي تعاني وتتألم ، دون أن تعمل أو توجه الأحداث ، وإنما تثبت ذاتها فحسب من خلال الكلمات الشجاعة والمواقف الكريمة أو الأفعال الأخيرة . لقد صادف هذا النموذج العاطفي من نماذج الدراما البورجوازية صدا كبيراً ، وقلده الكثيرون لعقود طويلة دون تغيير أساسي .

في هذا النموذج من نماذج دراما الحزن البورجوازية ، ينحصر الصراع في دائرة الأحاسيس والأخلاقيات البورجوازية وغير البورجوازية ، كما ينحصر داخل دائرة الأسرة البورجوازية ومشاكلها وداخل دائرة الحياة العادية . وغالباً ما يكون شخوصها من أفراد الطبقة المتوسطة ، ولكنها لا تعبر عن وعي طبقي نقدي . وعلى خلاف ذلك دراما الحزن البورجوازية النقدية في تاريخ الأدب الألماني التي تبدأ بمسرحية لسنج «ايميليا جالوتي» (١٧٧٢) والتي تستمر حتى العقد الثامن من القرن الثامن عشر ، وكما نراها أيضاً ممثلة في مسرحية فريدريش شيلر «الدسيسة والحب» (١٧٨٤) Kabale und Liebe . ففي هذا اللون تختفي تماماً مواقف الأحاسيس والمشاعر المرهفة كما تختفي تلك الشخوص النسائية الدامعة التي ميزت اللون السابق . ويبرز الانسان كممثل لفئة اجتماعية وبيئة اجتماعية واضحة في اطار التكوين الاجتماعي الشامل . وتعبر ذهنيته ووجهته العقلية والنفسية عن مكانته في السلم الطبقي وعن الوظيفة التي يؤديها . ولا تعود الفضيلة والرذيلة قضايا مجردة أو قضايا نفسية وانما يبرزان في اطار العلاقات والمصالح

الاجتماعية ، بل ويكاد يحدد الوضع الاجتماعي قدر الانسان . ليست هناك حتمية في هذا المجال ، وانما هناك صلة . وبالمثل ينبع الصراع المأساوي في العادة من التناقض بين الفئات الاجتماعية ، وبين الفهم الذاتي لهذه الفئات ، ويبرز الاخلاقيات الطبقية كمحرك للحدث الدرامي وللنهاية الحزينة . وتوجه سهام النقد الاجتماعي بوجه خاص الى الأرستقراطية باعتبارها الفئة التي تعوق مسار الطبقة الوسطى وتتعارض مع أنسقتها ، وتعرقل فاعليتها ، وكما يقول جوته ، فقد فتح لسنج بمسرحيته «ايميليا جالوتي» الباب على مصراعيه لهذا التطور الذي عبر عن روح العصر .

ولعقود تالية نجد أثر هذه المسرحية فيما تلاها من مسرحيات بورجوازية ، وفي مسرحيات حقبة «العاصفة والاندفاع» . وقد لا نجد مسرحية ألمانية أخرى قد تركت مثل هذا الأثر البعيد في القرون الماضية ، فقد استعار الكثيرون مواقفها وعناصرها وشخوصها وبنيتها .

أهم المراجع :

Karl S. Guthke, Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart 1976. (Sammlung Metzler Band 116).

Peter Szondi, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1976.
Gert Mattenblatt u. Klaus R. Scherpe.
(Hrsg.) Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert.
Die Funktion der Literatur bei der Formierung der bürgerlichen Klasse Deutschlands im 18. Jahrhundert. Kronberg/Ts. 1974.
Lothar Pikulik, Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit, Köln 1966.

مسرحيـة لسنج «ايميليـا جالوتي»

ايميليا جالوتي

اودواردو	والدا ايميليا
كلوديا	والدا ايميليا
هيكتور جونساجا	أمير جوستالا
مارينيللي	مركيز ، تابع الأمير الخاص
كاميلو روتـا	مستشار الأمير
كونتي	رسام
الكونت ابياني	
الكونتس أورسينا	
بعض الخدم	

في الفصل الأول نرى الأمير وهو يباشر عمله في ملل وضيق ، ونراه يصدر أحكامه وفقاً لخواطره وانفعالاته الخاطفة . من حديثه مع الرسام كونتي نعرف أنه قد ضاق بعلاقته مع خليلته الكونتس أورسينا ، وأنه قد وقع الآن في هوى ايميليا جالوتي .

ويفاجىء الأمير بأن ايميليا على وشك الزواج من الكونت ابياني . لكسب الوقت وللحيلولة دون هذه الزيجة يقترح مارينللي على الأمير أن يرسل الكونت ابياني في مهمة عاجلة في نفس اليوم . ويتوجه الأمير الى الكنيسة مؤملاً لقاء ايميليا هناك .

في الفصل الثاني نشاهد اودواردو وكلوديا ، والدا ايميليا ، في حديث عن خطة العروسين ، فالكونت ابياني يزمع العيش بعيداً عن البلاط وعن العاصمة ، ونسمع اودواردو يبارك هذه الخطة :

«فما للكونت هنا من شأن ؟ أن ينحني وينافق ويتذلل وأن ينافس مارينللي وأشباهه ؟ وذلك من أجل سعادة لا يحتاج اليها ! ولينال أخيراً شرفاً لا شرف فيه !»

وتعود ايميليا من الكنيسة في انفعال ، حيث تقص على والدتها محاولات الأمير أن يتودد اليها في الكنيسة . وفي هذه الأثناء يزور مارينللي الكونت ابياني ويحمله رسالة الأمير ، ولكن الكونت يرفض الانقياض لهذا الأمر ، فهو لا يدين

للأمير بالطاعة دون حدود ، ثم انه يزمع الزواج في نفس اليوم .

في الفصل الثالث والرابع تنتقل بنا المسرحية الى قصر الأمير الخاص «قصر الملذات» . يعرض مارينللي على الأمير خطة جديدة ، وهي خطف الأمير ابياني بالقوة لاعاقة زواجه من ايميليا . وبالفعل يُقتل الكونت ابياني وهو في طريقه الى احتفال الزواج ، ويقوم خدم الأمير باحضار ايميليا الى قصر الأمير ، دون أن تعلم بعد بما وقع . على أن كلوديا التي تهرع في أثر ابنتها تدرك الصلة بين قتل الكونت ابياني وبين محاولة الأمير التقرب الى ابنتها ، وتتهم مارينللي بتدبير المؤامرة .

في هذا الجو العاصف تظهر الكونتس أورسينا عشيقة الأمير السابقة ، وهي تؤمل نفسها بلقاء الأمير وبكسب وده من جديد . ولكنها تدرك سريعاً أن الأمر قد قضي ، وسرعان ما تلم بأطراف المؤامرة لخبرتها الطويلة بجو البلاط ، فتهدد بأنها ستصرخ في وجوه الجميع في كل مكان «بأن الأمير هو القاتل» .

يصل اوداردو بعد أن علم بالواقعة ويسمع من فم أورسينا ما وراء الأمور ، وتدعوه في النهاية الى الانتقام وتضع خنجراً بين يديه .

في الفصل الخامس والأخير نرى الأمير في حديث مع تابعه مارينللي ، فهما يتداولان الأمر ويقترح مارينللي الابقاء على ايميليا في حوزة الأمير . وبالفعل يقرر الأمير في حضرة أوداردو أن تبقى ايميليا ووالدتها على انفصال تحت تصرفه ، إذ أن واقعة قتل الكونت ابياني تتطلب التحقيق واستجواب ايميليا .

ولا يستطيع اوداردو غير الحصول على تصريح بالحديث مع ابنته على حدة . في هذا الحديث يُعرّف اوداردو ابنته بمقتل ابياني وبعزم الأمير على إنزالها في منزل مستشارة جريمالدي . وتدرك ايميليا ما يحف بها من أخطار ، فهي لا تخاف فقط ما قد يصيبها من أذى ومن عنف ، وانما تخاف أيضاً أن تنساق ذاتها الى الغواية ، تخاف أن يُغرر بها الأمير تحت تأثير مشاعرها الفياضة . وهي تريد في هذه اللحظة أن تقتل نفسها وتنتزع من والدها الخنجر الذي يحمله . ولكن اوداردو يعوقها عن ذلك ، فتدعوه وتتوسل اليه أن ينقذها من الدمار بالموت ، وفي النهاية يقتل اودارد ابنته بيديه حتى ينقذها من العار .

هذا هو مجمل الحدث المسرحي في هذه المسرحية التي تعتبر أشهر مسرحيات الحزن البورجوازية في الأدب الألماني .

لكل فصل من فصول المسرحية وظيفة خاصة .

الفصل الأول : وظيفة تقديم الشخوص والتمهيد .

والفصل الثاني ، أسرة جالوتي والكونت ابياني وهم يخططون لحياتهم دون دراية بما يهددهم من أخطار .

الفصل الثالث : تنفيذ المؤامرة .

الفصل الرابع : الكونتس أورسينا تقص قصتها مع الأمير وتعمق بذلك خلفيات الأحداث ، ثم تفضي بسر الأحداث الى اوداردو .

الفصل الخامس : نهاية ايميليا ، «فالزهرة تقطع قبل أن تعصف الريح بأوراقها» .

المشكلة الصعبة التي تطرحها المسرحية هي مشكلة قتل ايميليا جالوتي على يد أبيها . وتمثل هذه النهاية الصعوبة الرئيسية في تقديم هذه الدراما على المسرح . فان مقتل ايميليا لا ينبع من ضرورة نهائية ، وإنما هو حل من حلول مختلفة . ثم ان مقتل ايميليا هو - في الظاهر على الأقل - اختيار اخلاقي أكثر منه من حدث سياسي ، بل إن هذه النهاية تكاد تحجب عنا القضية الرئيسية وهي قضية الصراع بين الاخلاقيات والقيم البورجوازية وبين الحكم الاستبدادي الاقطاعي .

ونلاحظ أن المسرحية قد استُوعبت في البداية بعيداً عن مضمونها السياسي ، ولم تبرز الجوانب السياسية في هذه المسرحية الا بعد الثورة الفرنسية .

وبوجه عام تبرز الجوانب الاجتماعية والسياسية في استيعاب المسرحية منذ أواخر القرن الماضي ومنذ محاولات [دلتاي] Dilthey النقدية .

ويرى شتاينهاور Steinhauer على سبيل المثال أن موضوع المسرحية هو الصراع بين عالم الأمراء الفاسد وبين اخلاقيات

البورجوازية . فالذنب الذي يقع على ايميليا جالوتي هو عجزها عن مواجهة الأمير ، أي هو ضعف الوعي الذاتي للبورجوازية .

وبالمثل يؤكد [دورساك Durzak] ضعف المواطن البورجوازي اودارادو وعجزه عن مواجهة التسلط والاستبداد . على أن معظم النقاد يجمعون على أن النهاية تدين الطغيان والحكم الاستبدادي .

وليس لنا أن نغفل أن الأغلبية العظمى من النقاد تذهب الى أبعد مما قصد اليه لسنج ، وتضع المشكلة الطبقية في المقدمة . ولكن لسنج استهدف في الواقع تأكيد التناقض بين [دائـرة الحياة العـامة] و[دائـرة الحياة الخاصـة] ، ومن البديهي أن هذا التناقض يقوم على مضامين سياسية اجتماعية .

ومهما يكن من أمر فالخلفية السياسية للمسرحية هي الهوة بين سلطة الأمير التي لا يتقيد بقيد وبين الفئات الاجتماعية التي لا تملك سلطة ما ، بل إن هذه الهوة تبدو واضحة داخل البلاط نفسه . فمحور الصراع هو التصادم بين التبعية للأمير أي للحكم الاستبدادي وبين المصالح الذاتية والاخلاقيات الخاصة .

بهذا المعنى يكتب [ميكافيلي] في كتابه [«الأمـير»] :
«يستطيع الأمير أن يقي نفسه من كراهية رعاياه وتابعيه حين يكف عن الاستيلاء على أملاكهم عن الاستحواذ على نسائهم».

فلكل امرأة شرفها بغض النظر عن الفئة الاجتماعية التي تنتمي اليها . وهكذا فالمسرحية تلمس قضية هامة من قضايا القرن الثامن عشر التي نتجت عن الحراك الاجتماعي وعن صعود الطبقة الوسطى . وكان موضوع [الشـرف المسلـوب والاعتداء على الشـرف] من الموضوعات ذات الجاذبية في ذلك الوقت[1] . وبالفعل فقد عالج الأدب هذا الموضوع في شتى الأشكال الأدبية .

الصراع في مسرحية لسنج هو أذن أيضاً بين الفساد السياسي وبين الأخلاق الخاصة ، أو بين البلاط والمجال الأسري . وبوجه عام فالقضايا الأسرية أو العائلية هي الموضوع الرئيسي لدراما الحزن البورجوازي ، ومن خلال ذلك نتبين الوضع السياسي والاجتماعي للبورجوازية .

توجه مسرحية لسنج النقد الى اخلاقيات الحكم الاستبدادي وتبرز المواطن البورجوازي كضحية للاستبداد .

ومن جانب آخر فانها تقدم بديلاً للارتباط بالبلاط والسلطة وهو الحنين الى الحياة الآمنة السعيدة بعيداً عن البلاط وأحكامه وبعيداً عن السياسة . هذا هو الحلم الطوباوي الذي يراود الكونت ابياني ، فهو يخطط للعيش في عزلة بعيداً عن التبعية ، ولكنه يفشل ، ولم يكن هذا الحنين أكثر من تصور خيالي قضى عليه التطور في القرن الثامن عشر .

ونعود من جديد الى مناقشة نهاية المسرحية ، تلك النهاية الفاجعة أو المأساوية . قد تبدو هذه النهاية من خلال الحوار خاتمة اضطرارية ، ولكنها لا تبدو ضرورية أو حتمية أو مقنعة من الوجهة السيكولوجية ، بل تبدو دون مبرر كاف . وكما ذكرنا فهذه النهاية ليست أكثر من حل بين حلول كثيرة . قد نستطيع أن نرى في هذه النهاية دعوة غير مباشرة الى مناهضة الطغيان والاستبداد ، ولكننا نقف حائرين أمام هذا الاختيار . واذا نظرنا الى التراجيديا على أنها نظرة أو نظرية عن العدالة الالهيـة تفوق تصورنا المحدود والعقلاني للعدالة ، فسنجد أن مسرحية لسنج تخضع أيضاً لهذا المفهوم . ووفقاً لذلك فالفشل الذي تنتهي اليه المسرحية يفوق نطاق الفشل العادي ، فهذا الفشل يتضمن أيضاً تطلعاً الى عدالة أخرى تفوق ميدان العدالة الأرضي المحدود . وبالفعل فاننا نسمع اودارادو يوجه في النهاية النداء الى العدالة الالهيـة .

---

[1] أنظر
Heinz Schlaffer, Der Bürger als Held, Frankfurt a. M. 1973.
Hellmuth Petriconi, Die Verführte Unschuld, Hamburg 1953.

أهم المراجع :

G. E. Lessing, Emilia Galotti. Erläuterung und Dokumente. Hrsg. v. Jan-Derk Müller, Reclam Nr. 11/11a, 1977.

Manfred Durzak, Das Gesellschaftsbild in Lessings Emilia Galotti, 1969.

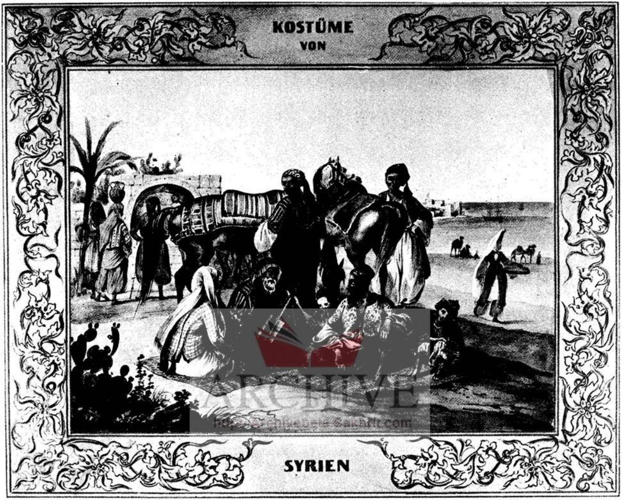
Jochen Schulte-Sasse, Literarische Struktur und historisch-sozialer Konzept. Zum Beispiel Lessings Emilia Galotti, Paderborn 1975.

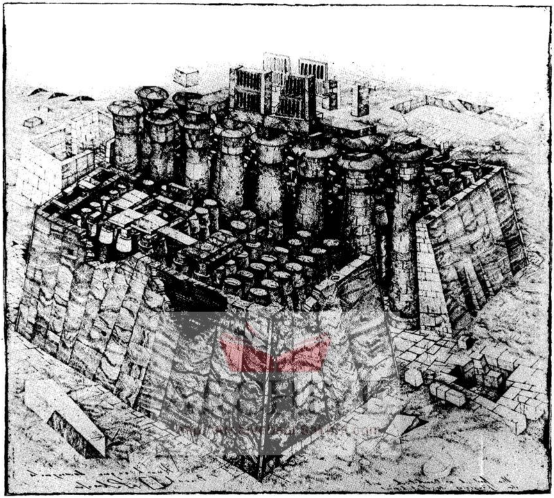
Harry Steinthauer, Die Schuld der Emilia Galotti, in: Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht, hrsg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt 1965.



نموذجان من أعمال **هينريش ماير** «**مناظر طبيعية من الشرق**» وضعها خلال رحلة الدوق مكسميليان ، دوق باڤاريا ، عام ١٨٣٨ . نشرت من جديد بدار نشر ف . لودفيج عام ١٩٧٨.

اللوحة اليمنى بعنوان «**أزياء من مصر الوسطى**» ، واللوحة اليسرى بعنوان «**أزيـاء من سوريـا**»


KOSTÜME
VON
SYRIEN



أنطون لمدن ، الكرنك ، رسم ، ١٩٦٩/٦٥

كلاوس يورجن فيشر

أصداء أسلوب الشبيبة

من جديد يعود الفن الى **أسلوب الشبيبة** والى عقائد جماعات الفتية (جمع فتى)، وهذا الانتعاش الجديد لفن حقبة ماضية يلقي العديد من الأسئلة. وقبل أن نمضي في استعراض هذه الحركة، نلقي نظرة الى الوراء.

إن فكرة أن ينبع الفن من مفهوم الشباب فكرة حديثة نسبياً في تاريخ الفن.. ومن الطبيعي - كما يقول أرنولد هاوزر - «أنه كان هناك منقبل تنافس بين الأجيال، وكان الشباب المنتصر هو القوة التي تدعم التطورات الفنية في العصور السابقة. ولكن الشباب لم ينتصر لمجرد كونه «صغيراً»، بل إن الموقف العام من الشباب كان موقف الحذر المتحفظ أكثر منه موقف الثقة المفرطة. ولم تسيطر الفكرة القائلة: إن «الشباب» هم الممثلون الطبيعيون للتقدم إلا بعد الحركة الرومانتيكية، ولم يرد أي ذكر للظلم الذي ينطوي عليه موقف الجيل الأقدم من الشباب إلا بعد انتصار الرومانتيكية على الكلاسيكية». وليس لنا أن نتجاهل أصول فكرة تضامن الشباب هذه وما يرتبط بها من نزعات فنية مثل تأكيد وحدة الفنون جميعاً والربط بين الفنون التشكيلية والفنون الحرفية... فهي جميعاً تعبر عن الرغبة في التميز، وعن موقف العزلة. - ومن هذه الخلفية نستطيع أن نفهم «أسلوب الشبيبة».

ويطلق تعبير «أسلوب الشبيبة» على الفنون التشكيلية وفن تغليف الكتب، وفن العمارة، وأيضاً على الأدب والموسيقى وفن الرقص في الفترة التي تشمل العقد الأخير من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي. ومن أهم معالم أسلوب الشبيبة: الزخرفة ذات الخطوط المنسابة المصقولة: المجنحة والمقوسة والمتلاقية، المستوحاة من أشكال النبات ومن الأشكال الهندسية، مع الميل الى التأنق الشديد والتكلف والتفرد والتغريب. وتقوم فلسفة هذه الحركة على مبدأ الفردية ورفض النظرة التاريخية **وإدماج الفنون الحرفية اليدوية في العمل الفني**، وعلى النزعة الجمالية التي تسعى الى «تحويل الحياة الى عمل فني». كان «أسلوب الشبيبة» هو رد الفعل للنزعة الطبيعية والواقعية في القرن التاسع عشر (ومن أشهر فناني هذه الحركة تفاني/نيويورك، سلفيان/شيكاغو، مكينتوش/إنجلترا، بيرنز وهرمان أوبريست، ومركزهم ميونيخ وجوستاف كليم/ڤينا...).

وجدير بالتنويه أن «أسلوب الشبيبة» كحركة فنية لم ينحصر في مجال بعينه، وإنما شمل عمارة المنازل والديكور الداخلي والأثاث، وزجاج النوافذ، والزهريات، والسجاد، والمصابيح، والاعلانات وتصاوير الكتب، والحلى، الى غير ذلك... من الأدوات المستعملة في الحياة اليومية.

منذ أكثر من عشر سنوات يتزايد الاهتمام «بأسلوب الشبيبة»، وقد ساهم الفنانون المعاصرون مساهمة غير قليلة في الترويج لهذه الحركة الماضية. فقد انطلقوا يبحثون في أسواق المنقولات والعاديات القديمة في باريس أو برشلونه عن زهريات من تصميم جاله أو دوم، وقاموا بشرائها بأثمان بخسة ثم طرحوها للبيع في الأسواق. وقد حدث نفس الشيء في الولايات المتحدة، حيث أصبح على سبيل المثال اقتناء مصباح من تصميم تفاني بمثابة تحفة نادرة يجب أن توجد في كل مرسم، هذا طبعاً قبل أن تصبح أثمان مثل هذه المخلفات خيالية. وصاحب هذه الموجة اهتمام جديد «بأسلوب الشبيبة» من مؤرخي تاريخ الفن - كما نرى بوضوح في مؤلفات بوخ وشموتزلر وهوفشتتر - وقد قام هؤلاء الكتاب بمراجعة إنتاج هذه الحقبة الفنية وإبراز انطلاقاتها المناهضة لأسلوب الواقعية والطبيعية والمدرسة التاريخية، ثم بيان الأصيل من التقليد، والجيد من الرديء في إنتاجها.

في معرض «بدايات الفن الحديث» بميونيخ عام ١٩٥٨، حظي «أسلوب الشبيبة» بمكانة مرموقة، ومنذ ذلك تتابعت المحاولات المتحفية لاعادة تقييم فن هذه الحركة. وأجدرها بالتنويه هو

المعرض الكبير عن «مصادر القرن العشرين» بمتحف الفن الحديث بباريس عام ١٩٦٠/١٩٦١ . وقد أوضحت هذه المعارض بصورة محسوسة أن الفن الحديث ـ فن القرن العشرين ـ يرجع في الكثير الى «أسلوب الشبيبة» والى «الرمزية» . ولا تقتصر هذه التبعية على فن الشخوص في الحركة «التعبيرية» و«المستقبلية» فحسب وإنما تشمل أيضاً الفن التجريدي . ومعنى هذا أن أصول بارلاخ وليمبروك وشيله وبوسيوني تعود إلى «أسلوب الشبيبة» ، وبالمثل كذلك أصول كاندينسكي وارشيبونكو وبرنكوسي وجاتو وموره . . وغيرهم . وهذا يعني أن تلك المرونة الرشيقة التي تميز أشكال النبات والتي أكدها «أسلوب الشبيبة» قد عبرت عن شعور الحياة والشجن والأسى كما نراه متمثلاً في شعر ريلكه (المتوفي عام ١٩٢٤) وغيره من أدباء هذه الفترة . وبغض النظر عن محتواه المذهبي فقد عبر «أسلوب الشبيبة» عن **«حيوية»** جديدة . وقد نجد بعضاً من آثاره في الفن التجريدي ، كما نشاهد على سبيل المثال في تماثيل الفنان برنكوسي بما تتصف به من مهابة .

لقد استمر «أسلوب الشبيبة» بصورة غير ملحوظة في المراحل الأولى من الفن التجريدي . وقد استمرت أصداؤه طويلاً ، كما نشاهد في الرشاقة الناعمة التي تميز تماثيل فيانسي . بل اننا نشاهد هذه الأصداء في التصميم والشكل في الانتاج التجريدي ، وعلى سبيل المثال في الخطوط الانسيابية للكثير من هذا الانتاج .

ويجب أن نميز بين هذا التأثر أو هذا الامتداد «لأسلوب الشبيبة» في الفنون الجميلة والفنون الحرفية ، وبين **«محاكاة»** «أسلوب الشبيبة» . فمن المعروف أن رواد الفن التجريدي قد عارضوا بشدة «أسلوب الشبيبة» ، وبالرغم من ذلك فمن غير المستطاع أن ينكروا تأثرهم به . أما الاقبال الحاضر على فن هذه الحركة فهو **اشبه بذلك التعاطف الذي يكنه كثيراً الأحفاد للأجداد** . وهو ما نلاحظه على طريقة الملبس وتصفيف الشعر ، وأسلوب السكن والمعيشة ، لأبناء الجيل الذين يتراوحون اليوم بين الثلاثين والأربعين من العمر ، وعلى من يصغرونهم بقليل .

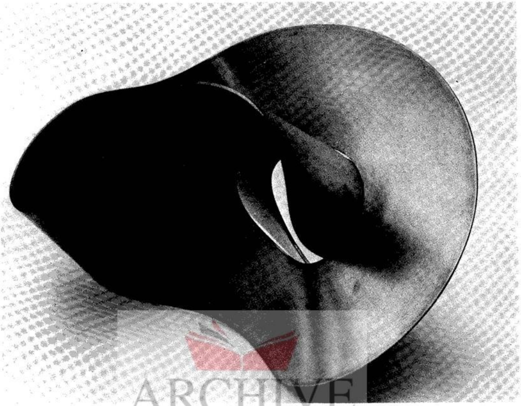
وهناك مستويان واضحان للعلاقة «بأسلوب الشبيبة» : على المستوى الأول **يستعير** الجيل الحاضر الكثير من العناصر التي تميز أسلوب هذه الحركة ويؤكد منها بوجه خاص طابع الأنوثة ، وجاذبية الجنس . وعلى المستوى الآخر **يواصل** الموضوعات والأشكال العضوية المتجانسة «لأسلوب الشبيبة» .

ونلاحظ إعادة استيعاب «أسلوب الشبيبة» على مستوى الشخوص بين السرياليين المحدثين ، في أعمال بول فوندرليش وايبهارد شلوتر ، خاصة بين فناني مدرسة ڤينا ، أي عند أرنست فوكس ورودلف هاورنر وفولفجانج هوتر . ونرى هنا من جديد الاحتفال بتقديس المرأة والتعبد في محرابها ، كما سبق وقدمه فنان «أسلوب الشبيبة» جوستاف كليمت . غير أن حركات الشخوص تزداد انفراجاً واستفزازاً ، ويقترب الجنس من التبرج والفحش . والشخوص عند فوندرليش ضامرة ، وعند فوكس في الأغلب بضة منتفخة ومهولة . إننا نشاهد صنعة تقنية متقدمة للغاية تركز مهارتها على ما هو ناعم شيطاني أو على ما هو مثير ومرعب مبهج . ونلاحظ نفس الظاهرة في بعض إنتاج «فن البوب» الجانبي والمتأخر ، كالميل الى الأناقة المرضية أو التجسيم العنيف .

ومن جديد دخل «أسلوب الشبيبة» في دائرة اهتمامات الفن التجريدي ، وكان ذلك بدافع التخلص من طغيان مبدأ الخطوط المستقيمة والمتوازية ومن رتابة هذه الخطوط وتوقفها عن النبض ، ومن أجل البحث عن وسيلة للتعبير الحي . وبالفعل طُوعت الأشكال وقُوست الى دوائر وموجات كما نرى في تماثيل ادوارد باولوزي وجيرالد لاينج وهنز ناجل وجون بينت ، وكذلك في لوح الرسامين بول فيلي ، وبول هكسلي ، وأرڤين بشتولد وهنس جروسه .

وفي إنتاج مجموعة أخرى من المثالين ـ مثل جورج بيكر ، ورينهولد ، وميجل بروكال ـ ومن الرسامين مثل برنهارد كوهين نسجل اتجاهاً واضحاً لحني الشكل وتمويجه وصقله . وهؤلاء يواصلون تراث التجريد الكلاسيكي المتأثر «بأسلوب الشبيبة» ، ولهم بوضوح ميول ذاتية تخالف مجرى التيارات الفنية السائدة .

ونصادف أيضاً وجهة زخرفية تجسيمية ذات طابع انطوائي ، تميل من جانب الى الاغراق في النرجسية ورحاب الحلم ، وتستعين بالأشكال اللولبية والتجميلية التي استخدمها من قبل كليم (أحد أعلام «أسلوب الشبيبة») ويمثل هذا المنحنى الفنان هوندرتفسر ، ومن جانب آخر تزين هذه الزخرفة من جديد أطراف اللوحة بشريط من الغصون والأزهار . ويمثل هذا المنحى الرسام جرنوت بوبينيك .



رودلف بلينج ، تكوين ، برونز ، ١٩٥٧

ماكس بل ، سطح محدد بخط ، ١٩٤٩/٤٨





ارنست فوكس ، دليلة مع تنين ، ١٩٣٤



فرتز هوندرتفسر ، رسم سريجرافي ، بدون عنوان وسنة

لقد طور **«فـن الأوب»** Optical Art, Op Art «الفن البصري» العديد من النماذج الجديدة ونوع في عناصر هذه النماذج حتى اقترب من ديكور «أسلوب الشبية». ولكن «فن الأوپ» (الذي يدور حول عمليات الادراك العيني وخداع البصر، ويعتمد على المقابلة والتضاد بين بقع اللون والفراغ)، يجزىء الشكل الى تكوينات صغيرة، ويجعله مجرد «مثير» أو «مصدر» للانعكاسات الفسيولوجية، وبالتالى يفرغه من كل معنى سيكولوجي وعقلي. لذا نفتقد الصلة بين هذا الفن وبين «أسلوب الشبيبة». فالشكل في «أسلوب الشبيبة» حتى وإن لم يعبر عن محتوى واضح، فانه يلمح الى مجموعة من المعاني والعلاقات.

ان الشكل الدائري المصغر في أعمال فرانك ستيلا ـ وهو من أعلام «الفن البصري» ـ يشير الى العلاقة التي تربط هذا المنحى الحديث «بأسلوب الشبيبة»، ولكنها علاقة احتكاك عرضي هامشي.

ولمنحى الفن المعروف باسم **«فـن الهـلوسـة النفسيـة»** Psychedelic Art علاقة «بأسلوب الشبيبة» في مراحل تدهوره وتصنعه. وتغيير «فن الهلوسة النفسية» المذكور يشير الى بعض مناحي الفن منذ منتصف الستينات التي تستهدف توسيع أفق الوعي وتعميق الرؤية الحسية ورفع حدود الذات. وغالباً ما ينتج هذا الفن تحت تأثير المخدرات والمغيبات، أو بهدف تسجيل ما يجول بالنفس الناظرة الى الداخل من علامات وخبرات لا يمكن تصويرها في صورة عقلية منظمة (ومن ممثليه واطس، وإيزاك أبراهام، وهوندرتفسر . . .) وتطغى الزخارف التي تطعم أحياناً بالشخوص في أعمال «فن الهلوسة النفسية» بوضوح. وتتجمع الخطوط والألوان الزاهية في اللوح بحيث يصبح لها فعل الصدمات والمنبهات، وبحيث تثير عند الناظر ردود فعل نفسية. وينظر «فن الهلوسة النفسية» الى غزارة ردود الأفعال المترتبة باعتبارها من باب التأثير الجمالي (وهو خطأ واضح). وبالتالي يغرق «فن الهلوسة النفسية» سطوح اللوح والاعلانات (كما يفعل «فن الأدب» Op Art) بنماذج شرائط «المكرونة»، ويشتط في ذلك، كما كان يفعل صناع الديكور وأنصاف الفنانين في المراحل الأخيرة من حركة «أسلوب الشبيبة». ولا غرابة فقد تحول «أسلوب الشبيبة» في النهاية الى فن الغرف المريحة النظيفة في البيوت، واليوم نراه يتحول الى فن البدرونات حيث تجتمع فرق موسيقى «البيتلز».

وتكمن دون شك من البداية في مبدأ «أسلوب الشبيبة» مخاطر التزييف والتسطيح. فهو ـ مثله في ذلك مثل فن الروكوكو Rokoko . . وفن الباروك Barock ـ معرض بسبب اعتماده على التنميق والتأنق لمخاطر الاختيال والغرور والدوران حول الذات والفراغ. وقد تأثر كما نعرف «أسلوب الشبيبة» بفن «الباروك» و«الروكوكو» وقد انحدر الباروك ـ فن القرن السابع عشر ـ في مراحله الأخيرة الى مجرد التظاهر بالذوق الفخم، والروكوكو ـ فن منتصف القرن الثامن عشر ـ الى التلاعب والغموض المفتعل، و«أسلوب الشبيبة» الى السنتمنتالية (العاطفية الضحلة)، مما يشير الى الرابطة التي تربط هذه المدارس الفنية تاريخياً. وجاء أخيراً «فن الهلوسة النفسية» Psychedelic Art ليواصل هذا الطريق، وليمضي في هذيانه المفتعل دون هدف.

وأية نظرية جمالية تدرس عناصر الفنون التشكيلية تستطيع أن تتبين بسهولة أن الخـط المقـوس أكثـر حسـاً وأكثـر تعبيراً من الخط المستقيم. ويبدو ذلك واضحاً من مجرد رسم خط مقوس وآخر مستقيم، فرسم أي شكل مقوس هو عملية أكثر مباشرة وسهولة من رسم خط مستقيم. فالخط المستقيم هو نوع من التجريد الذي يحتاج الى تمرين أو انتباه أو أدوات مساعدة. ففن «الباروك» أو «الروكوكو» أو «أسلوب الشبيبة» أقرب الى الطبيعة والاحساس بها من فن التجريد. وبالمقارنة فان مباديء الأسلوب الرومانتيكي والقوطي وأسلوب عصر النهضة تبدو جافة وأكثر تقشفاً. والمبدأ الحسي للأقواس يرمز الى الحركة، وهي من أهم أغراض «الباروك» و«الروكوكو» و«أسلوب الشبيبة». والأشكال الدوارة (التي تشبه حركة الدوامة والزوبعة) والمتعرجة في فن «الباروك» و «الروكوكو» تتناسب مع موضوعات الأحداث الدرامية وفن الايماءات والتعبير بالوجه والرقص وحفلات السمر والأمس، وجميعها من موضوعات «أسلوب الشبيبة». والأشكال المتحركة تعبر عن حركة الزمن، سوا قصدت هذه الأشكال ذلك أم لم تقصده. ثم هي تعيش في المكان أي تجسم أبعاد المكان. ولو تأملنا تكويناً أو معماراً من المنبعجات والمحدبات والأقواس والمنائر والحنيات (جمع حنيّة) نلاحظ أنه يبرز أحياز المكان ويجسمه بصورة فعالة، على خلاف تكوين أو بناء ذي واجهات مغلقة مسطحة فهو يحد من أبعاد المكان. فالفن الحديث من حيث اتصاله «بأسلوب الشبيبة» يشير في نفس الوقت الى عصر «الباروك» و«الروكوكو». وهو في

اختياره الأشكال الثابتة يسعى أيضاً الى استغلال «الحيز المكاني» بصورة أفضل . فالأشكال الهندسية ، بزواياها الحادة لا تسمح للرسام بابراز «المكان» الا عن طريق اللون . في حين أن التغلب على الرؤية الحادة يعطي للشكل من جديد القدرة على إبراز الأحياز المكانية ، وفي هذه الحالة يتراجع استخدام اللون نسبياً .

ونلاحظ استغلال «المكان» كمنظور للخيال الخرافي التصاعدي في أعمال أرنست فوكس وفولفجانج هوتر . ويشحن هوتر «المكان» بخرافاته العديدة بحيث لا نرى في النهاية منه شيئاً . وفي «فن الهلوسة النفسية» لا توجد علاقات مكانية حقيقية ، وإنما تختلط الأشياء دون حدود . فمثل هذا الفن لا تشغله قضية «الأبعاد المكانية» ، وإنما يعتمد في هذا على شعوره الداخلي ، كما هو الحال في الفن الساذج .

هناك العديد من التعاليم المريحة الرائجة في أيامنا ، كتلك التي تدعي أن الاعتماد على «أدغال» الخيال وتسجيل الصور الداخلية كاف كوسيلة للابداع ولتقديم ما هو مثير وهام .

ولكن يبدو أن أصحاب هذا الرأي على غير وعي بأن «أدغال» الخيال لا بد أن تنظم وتهذب حتى تدخل في باب الفن . إذا كان كل ما هو طبيعي فهو فني ، فكيف نستطيع أن نميز بين شيء وآخر . لا جدوى من مثل هذا المفهوم للفن . نعم إن الطبيعة تمدنا بالكثير من الجماليات ، ولكن لا بد أن نبتعد مسافة ما عن الطبيعة حتى نستطيع أن نكتسب القدرة على التشكيل والانتاج ، وعلى تطوير الطبيعة والتعبير عنها ، ومن هنا يتولد أولاً مفهوم الفن .

وفي ضوء ما سبق نجد أن العودة الى «أسلوب الشبيبة» لم ينتج شيئاً ذا قيمة ، حيث اقتصر الأمر على إطلاق العنان للخيال وعلى التكلف والرغبة في الاثارة ، في حين أنتج هذا الاتصال «بأسلوب الشبيبة» أعمالاً جيدة حيث استخدم الفنان ذكاءه البناء لكبح جماح الخيال ولضبط الحسيات والطبيعيات . ومواصلة «أسلوب الشبيبة» بهذا المعنى تُعد مساهمة إيجابية للفن ، من حيث إنه يعارض الاغراق في الشكليات كما يعارض فوضى تحطيم كل القيود .

ورقة بها عصافير ، من مخطوط من أرض ما بين النهرين ، القرن الثالث عشر

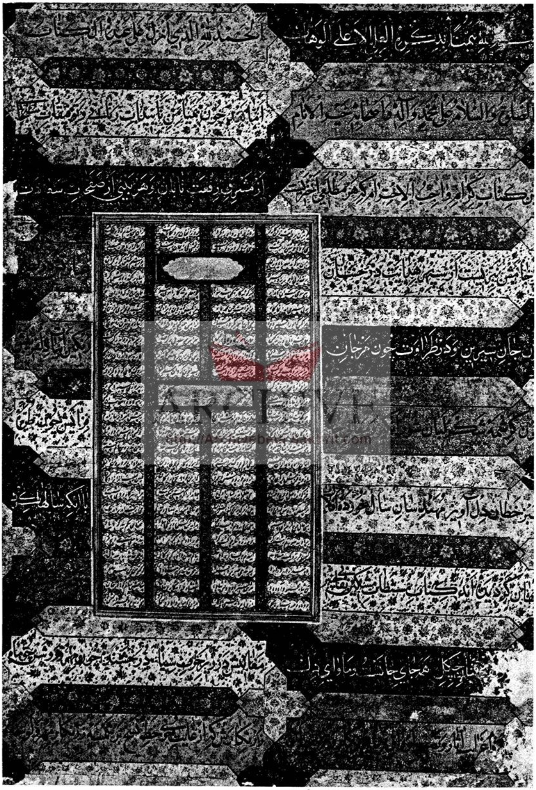




كاتب ، من عصر المغول ، الهند ، نحو عام ١٦٢٥



صفحة من مؤلف الفردوسي شهنامه ، نحو عام ٩٧٠ ـ ٩٩١ هجري ، متحف الفنون ، بوسطن ◁


الحمد لله الذی انزل علی عبده الکتاب



ايشارب من الحرير ، نحو عام ١٠٥٣ هجري ، إيران ، مجموعة دافيد ، كوبنهاج



الشاه ياهان ـ جزء



نور هاشم ، الشاه العجوز ياهان ، نحو عام ١٦٥٠



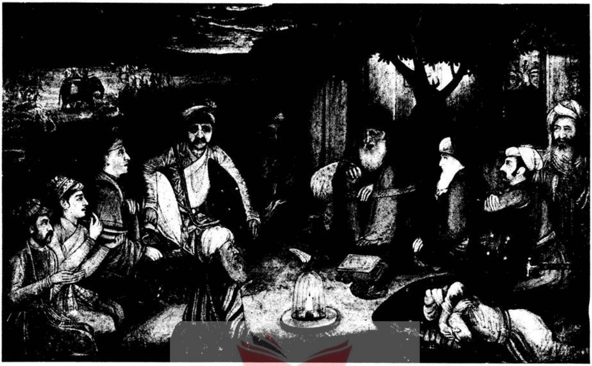
الشاه المخلوع شويا ، وتنسب اللوحة الى الفنان بشيبار ، القرن السادس عشر



بلشند ، محب ملكي ، نحو عام ١٦٢٣



رسم . ٦٦٢



باياج ، ضابط وحكيم ، نحو عام ٦٥٥

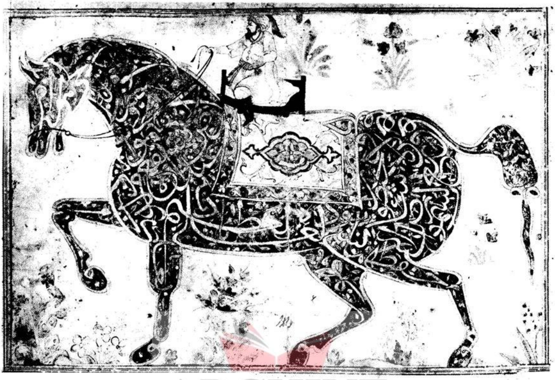
صور الصفحات ٣٧ ـ ٤١ مأخوذة عن كاتالوج معرض ميلو كليفلند بيتش «الأمير المغولي» ، دار نشر سترلينج ـ فرنشينا ، وليامز تاون ، الولايات المتحدة



علامة طريق بالقرب من القدس ، بالخط الكوفي



طبق من السراميك ومزينة بالخط الكوفي ، شمال غرب ايران ، القرن العاشر



فارس على حصان من الحروف ، الهند ، نحو نهاية القرن السادس عشر ، مجموعة خاصة



ديك من الحروف ، نحو عام ١٣٠٥ هجرى ، متحف فوج ، كامبريد ج ، الولايات المتحدة

لوح الصفحات ٤٢ ـ ٤٥ عن كتاب أنطون فلش ، «فن الخط في فنون العالم الاسلامي» ، مطبعة جامعة تكساس ، أوستن ، الجمعية الآسيوية ، نيويورك ١٩٧٩

صبحي الشـاروني

الحرف العربي في فن التصـوير الحديث وأصولـه في الـتراث

كان الرسم والكتابة عند إنسان ما قبل التاريخ شيئاً واحداً ، كما في كهوف «التـاميرا» باسبانيا ، وفي الممرات الصخرية بهضبة «تاسيلي» بالصحراء الجزائرية . ويطلق على هذه الآثار اسم «العلامات البدائية» .

كانت الهيروغليفية المصرية أسلوباً من أقدم أساليب «الكتابة بالصور» ، كما في «صلابة نعرمر» بمتحف الآثار بالقاهرة ، وهي عبارة عن لوح من حجر الاردواز كان يستخدم في صحن الكحل ، وسجل عليه بالنحت البارز وقائع انتصار الملك «مينا» أو «نعرمر» ملك الوجه القبلي على ملك الوجه البحري في معاركه من أجل توحيد الوجهين في مصر حوالي عام ٣٢٠٠ قبل الميلاد . ويعتبر هذا اللوح بداية التاريخ المكتوب في مصر .

ولا تزال هناك قبائل بدائية تستخدم الكتابة المصورة . كذلك احتوت الأختام الأسطوانية عند شعوب نهري دجلة والفرات على كتابات مصورة أيضاً .

أما في الشرق الأقصى فتعتبر مفردات الكتابة الصينية علامات تمثل كل منها كلمة أو فكرة مجردة ، متضمنة لقيمتين : احداهمـا فلسفية باعتبارها رمزاً والأخـرى فنية باعتبارها صورة . . ومن النادر أن نجد لوحة من أعمال الفن الصيني أو الياباني القديم تخلو من عناصر الكتابة الى جانب الرسم . وكان لأسلوب الكتابة واعتبارات المهارة في رسم الكلمات أثر عميق على فنون الرسم والتصوير في بلاد الشرق الأقصى .

ولعل الأوربيين هم الذين أشاعوا أن استخدام الكتابة في الرسم يعني عدم قدرة الرسام على التعبير الكامل بالرسم مما يدفع الفنان الى رسم دائرة ليكتب عليها «برتقالة» كما في بعض فنون الأطفال . . هذا الموقف المعادي لاستخدام الكتابة في الرسم شاع في الفن الأوربي الى وقت قريب .

ومع هذا فقد كان استخدام حروف اللغة وكلماتها كعنصر تشكيلي في اللوحات الفنية ظاهرة قديمة في فنون الشرقين الأدنى والأقصى وعدد قليل من الفنانين الأوربيين المعاصرين ، سواء بشكل جزئي : عندما تحتل الكلمات جزءاً محدوداً من مساحة اللوحة الفنية الى جانب العناصر التشكيلية الأخرى سواء الزخرفية أو اللونية المجردة أو التشخيصية . أو بشكل كلي : عندما لا تتضمن اللوحة سوى الخطوط الممثلة لحروف الكتابة أو المحورة عنها .

ومن الممكن اعتبار توقيعات الرسامين على لوحاتهم عناصراً خطية مكتوبة ، وهي تتخذ في بعض الأحيان صفات تشكيلية متميزة تضيف عنصراً محدداً الى العمل الفني ، مثلما نرى في توقيع الفنان الألماني «ألبرشت دورر» (١٤٧١ ـ ١٥٢٨) . وهناك رسامون أوربيون اتجهوا الى حروف الكتابة ليستخدموها كعنصر تشكيلي في تكوين وبناء اللوحة ، وعلى رأس هؤلاء الفنانين «بول كلي» و«كيرت شويتزر» و«جورج براك» و«بابلو بيكاسو» وآخرون .

ومن الممكن اعتبار الملصقات الاعلانية في عصرنا الحديث شكلاً من أشكال الفن التي تحتم استخدام العناصر التصويرية الى جانب حروف اللغة وكلماتها .

موقع اللغة عند الشعوب العربية

تمثل اللغة العربية عند شعوب المنطقة الممتدة من الخليج شرقاً حتى المحيط الأطلسي غرباً رابطاً رئيسياً بين هذه الشعوب

يفوق في مكانته أي رابط آخر ، فوحدة اللغة هي التي ترتكز عليها أية دعوة للترابط والتقارب والاتحاد بين شعوب هـذه المنطقة ، فالانتماء للعروبة هو انتماء لغوي ، وليس انتماء لسلالة أو عقيدة دينية حيث تتعدد الأجناس وتوجد أقليات دينية وتتعدد الطوائف الاسلامية . . ومن هنا نستطيع أن ندرك الدور الذي تلعبه اللغة العربية في مجال التقريب بين شعوب هذه المنطقة ، باعتبارها وعاء يحتوي الكثير من عناصر التقارب والتفاهم مثل العناصر التراثية كالميثولجيا والخرافات والأساطير ، بالاضافة الى التقاليد المكونة لجذور المزاج العام بين شعوب المنطقة .

ويقول الفنان السكندري الراحل «سعيد العدوي» (١٩٣٨ ـ ١٩٧٣) ـ وقد وضع رسالة علمية عن الخط العربي ـ موضحاً موقفه من اللغة العربية وأثرها عليه كفنان : «الخط العربي هو أصدق دليل لمزاجنا وذوقنا وأبعاد حضارتنا العربية . . إنني أرى في كل حرف من حروفه تلخيصاً لمنهجنا الفكري . . »

بعد ظهور الاسلام كانت اللغة هي الركيزة الأساسية للحضارة الاسلامية في عصور ازدهارها . . فالقرآن ولغته العربية كانا أساسا للفتوح والغزوات التي أدت الى قيام الامبراطورية الضخمة في العصرين الأموي والعباسي . وكان نشر اللغة العربية هدفاً من أهداف هذه الفتوحات .

ولمكانة القرآن كان من الطبيعي أن يُكرم عن طريق الابداع في كتابة كلماته . وبسبب ارتباط الاسلام بلغة القرآن ، حمل الدين الاسلامي اللغة العربية ونشرها في كل مكان دخله وأصبح فيه عقيدة الأغلبية . . ويؤكد ذلك عالم الفنـون الاسلامية «ارنست كـونيـل» في مقدمته لكتاب «فن الخـط العربـي» عندما يقول :

«لقد منح الدين الاسلامي للعرب اللغة والخط ، وانتشرت الأبجدية العربية في العالم الاسلامي ، فأصبح رابطة لجميع شعوب المنطقة رغم الحدود الحاضرة» .

وكما ارتبطت الكتابة بالرسم في الشرق الأقصى ، وبالحفر على الأختام الأسطوانية فيما بين النهرين ، فقد ارتبطت أيضاً بالعمارة في الفن الاسلامي القديم . . ودون شك ، فقد كان انتشار الاعتقاد بتحريم رسم الأحياء عند المسلمين من العوامل التي ساعدت على الاهتمام بالخط العربي الذي اتخذ لنفسه وظيفة زخرفية وتجميلية تعوض التخلي عن رسم العناصر الحية ، واحتل مكاناً بارزاً في مختلف ميادين الحياة وخاصة ميدان العمارة . . وكان للخطاطين مكان بارز في مختلف المراكز الاسلامية التي قامت ـ بدورها ـ بمحاولات متصلة لابتكار أشكال جديدة للكتابة العربية تتناسب مع فن الكتابة وفن العمارة ثم الفنون الصغيرة التي تتولى تجميل الأدوات المستخدمة في الحياة اليومية .

وإذا لاحظنا أن العرب قبل الاسلام كانوا يقدسون الكثير من الأحجار والنصب . . فان استخدام الآيات القرآنية في تزيين المباني بعد الاسلام أصبح عنصراً ضرورياً له قوة سحرية تطرد الأرواح الشريرة والآلهة القديمة ، كما كانت تمثل شكلاً من أشكال إعلان الولاء للدين الرسمي . . لقد كانت آيات القرآن وسوره على المباني ـ ولا زالت حتى يومنا هذا ـ تمثل تعويذة سحرية يطلق عليها في العصر الحاضر اسم «التبرك» .

ويقول «باول باريتس» حول الدور الديني للغة وكلماتها عند العرب : «في الاسلام يلعب الوازع الديني دوراً أساسياً في عمل الخطاط المسلم ، الذي يعبر في عمله عن التسليم لله والتوكل عليه . . » .

هذا من الناحية الدينية ، أما من الناحية الفنية فقد بلغ اهتمام العرب باللغة المكتوبة الى الحد الذي جعلهم يُحملون صور الحروف قيماً تعبيرية تتمثل في حركة الخطوط ، ودورانها حول نفسها أو في تدفقها مندفعة في مختلف الاتجاهات ، فالحروف تبدأ قوية مؤكدة وتنتهي خافتة كما لو كانت تذوب أو تختفي . . تماماً كما يختفي البدوي في أعماق الصحراء خلال ترحاله . كما أن تجويد الفنان الاسلامي للكلمات المكتوبة يتماثل تماماً مع تجويده في قراءة آيات وسور القرآن .

وقد وضع بعض الشعراء تشبيها جمالياً لبعض حروف اللغة مثلما يقول ابن المعتز عن حروف الألف :

كأن السقاة بين النـدامـى   ألفات على السطور قيام . .

ونستطيع أن نجد في الأدب العربي تشبيهات أخرى تصور حرف السين على أنه الأسنان الجميلة ، وحرف العين على أنه

العين الأنسانية ، والراء هي صورة الهلال ، أما الدال فهو صورة العاشق المدلة في الحب . . الخ .

الحرف في الفن الحديث

يمثل استخدام حروف اللغة ـ التي تعتبر وسيلة لغوية بحتة ـ في لوحات الفنانين التشكيليين المعاصرين ، مناورة أدبية لتحقيق مناخ جديد زاخر بالامكانيات الرمزية والزخرفية في آن واحد ، وهذا يضيف الى الفن بعداً جديدا لم يتوصل اليه الفنان الا منذ وقت قريب .

ان الحروف والكلمات في اللوحات تحقق نوعاً من الحركــة الذهنية المقصودة التي تضيف متداعيات حول المضمون الروحي والحضاري للغة وكلماتها .

هذا المناخ هو بالضبط ما قصد الى تحقيقه الفنانون المعاصرون في الغرب عندما استخدموا حروف الكتابة في لوحاتهم ، بل وعندما اتجه بعضهم الى حروف اللغة العربية واعتبروها عنصراً تشكيلياً جديداً ومثيراً بالنسبة لجمهورهم . . وأوضح اللوحات المتضمنة لحروف من اللغة العربية وكلماتها نجدها في أعمال الفنانين المعروفين : «بول كليه» Paul Klee و«نالارد» Nallard و«هوفر» Hooffer و«ديجوتكس» Degottex و«تروكس» Trox و«مانوسيه» Manossier .

وكان «بول كليه» أشهر هؤلاء وأكثرهم ولعاً بخطوط اللغة العربية التي تمتاز بالمذاق التعبيري النقي كما يتحقق في رسوم الأطفال . وهكذا فقد اتخذت الحروف العربية في أعمال الفنانين الأوربيين صيغة متحررة تماماً عن الأصول والقواعد الملزمة للكاتب ، وأضحت فناً تجريدياً خالياً من القيم الأدبية أو الفلسفية التي تركت مكانها للعناصر الموسيقية، من ايقاع للخطوط ، ووحدة في التكوين التي قد تتخذ أحياناً شكلاً زخرفياً تجميلياً فحسب .

الحروفيون العرب المعاصرون

والمقصود بالحروفيين هم الرسامون الذين جعلوا من الحرف العربي منبعاً لالهامهم وموضوعاً شكلياً للوحاتهم .

لقد كانت اللغة العربية هي الأبجدية الوحيدة في العالم ، التي حققت اتجاهاً فنياً متكاملاً في وقت من الأوقات . ثم أصيب الفن العربي بنكسة وتدهور خلال فترات التحلل والانهيار ، ضاعت خلالها الصفات الخلاقة الابتكارية من الخط العربي ، وتحولت أعمال الخطاطين الى نوع من الأداء الأكاديمي المصبوب في قوالب جامدة متحجرة خالية من أية قيمة تصويرية .

وظل الانفصال بين فنون الرسم وفنون الخط حتى تم اللقـاء بين الفنانين العرب والفنانين الأوربيين خلال القرن العشرين ، هذا اللقاء نقل الى المجتمع العربي فكرة ضرورة استعادة الفنان لحريته في الخلق والابتكار ، ثم أضاف فكرة وحدة كل الفنون مؤخراً . . كما كان تأثير الاتجاهات التجريدية حافزاً للفنانين العرب على استخراج واسترجاع القيم الشكلية والجمالية البحتة في الفنون الاسلامية القديمة . وهكذا ظهر من جديد اتجاه الى البحث عن ايحاءات حروفية وكتابية لينسج منها الفنانون لوحاتهم .

ونستطيع أن نرصد ظهور الحروفيين في البلاد العربية ابتداء من منتصف الخمسينات : في المغرب وتونس ومصر والعراق ، كانت محاولات متفرقة في البداية ، لكنها لم تلبث أن أصبحت اتجاهاً عاماً شائعاً عند الكثيرين في السبعينات ، الى حد أنها اتخذت شكلاً منظماً في العراق عندما قام عدد من الحروفيين باقامة معرض لأعمالهم في بغداد تحت اسم «الفــن يستلهــم الحــرف» وأطلقوا على أنفسهم اسم «جمـاعـة البعـد الواحـد» وطبعوا كتاباً صغيراً يعرض وجهة نظرهم في هذا المجال ، وقد أثار هذا الكتاب العديد من المناقشات على صفحات الصحف العراقية والمصرية .

ولكن الحروفيين في مصر لا تربطهم أية رابطة ، كما لم يقم بينهم أي حوار ـ ربما كان سبب ذلك هو الظروف الخاصة بمصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين ـ كل فنــان من هؤلاء الحروفيين اتجه الى استلهام الخطوط العربية بطريقته الخاصة لتحقيق أهداف تشكيلية تختلف عن أهداف زملائه وأسلوبهم في استعمالها . وكانت الدوافع الرئيسية لهذا الاتجاه ترتكز بالدرجة الأولى على إيجاد وسيط مناسب بين الفنان غير التشخيصي والجمهور المصري الذي يرفض اللاتشخيصية ويسخر من مبدعيها معرضاً عن أية مناقشة حول دوافعهــا وأهدافها . . وعندما عثر الفنانون على الحروف العربية اكتشفوا أنها وسيط مناسب يستطيع أن يستوقف المشاهد المصري عند لوحاتهم ، فيحاول قراءة مفرداتها اللغوية ، فيستقبل خلال هذه

المحاولة ـ التي قد تنجح أو تفشل ـ بعضاً من القيم التشكيلية والجمالية التي يسعى الفنان الى تحقيقها في لوحاته .

الى جانب هذا فقد أدرك هؤلاء الفنانون أن حروف اللغة تمثل ينبوعاً لا ينضب للقيم الجمالية : فرؤوس الحروف وبداياتها تتخذ شكلاً قوياً واضحاً أما سيقانها فتمتد ، ونهاياتها ترق وتشف حتى تختفي ، وهي غنية بالخطوط الرأسية والأفقية والمنحنيات والمدات بالاضافة الى التشكيل . . . وكلها عناصر شديدة الثراء والغنى والتنوع .

وكما استخدم الخطاطون القدامى هذه الميزات لاثراء الزخارف وتحويرها من طابع الحروف المجرد الى أشكال تشخيصية ، فان الفنان المعاصر استطاع أيضاً أن ينهل من هذا النبع الغزير مستخرجاً الامكانات التشكيلية الخالصة التي تحقق ـ الى جانب الشكل المعاصر ـ بعداً حضارياً أصيلاً ، وذلك عن طريق إخضاع الشكل الفني لقواعد هذا الموروث الحضاري العريق .

وكما اتخذ الفنان الاسلامي القديم من الكتابة عنصراً تشكيلياً يحقق من خلاله الزخارف التي يهواها ، اتجه الفنان المصري المعاصر الى اتخاذ الحروف العربية كعنصر تشكيلي ، فحقق من خلالها إيقاعات جمالية خالصة وإن أفرغها من مضمونها الصوفي القديم .

وبعد أن جرب الفنانون المعاصرون في مصر كل الاتجاهات الحديثة التي ظهرت في الفن الغربي ، وبعد أن قدموا خلال أربعين عاماً ملخصاً وافياً لمدارس الفن الحديث والمعاصر التي تتابعت في أوربا . . وبعد أن أصر الجمهور ـ في مصر وخارجها ـ على موقف الرفض لهذه المحاولات : عندما أعلن الجمهور المصري في أكثر من مناسبة أنه لا يستطيع استيعاب هذه الاتجاهات الغربية المنقولة ، وأعلن النقاد في الغرب بعد أن شاهدوا أعمال هؤلاء الفنانين : «هذه بضاعتنا ونحن نبدع أفضل منها وأكثر أصالة» . . بعد أن استمر هذا الحال أكثر من ربع قرن ، عثر الفنانون المصريون على كنز الخطوط العربية وحروف اللغة . . وفي الحال أحس الجمهور المصري أمامها أنها ليست غريبة عنه ، لأن هناك عادة تقليدية منتشرة لدى الطبقات المتوسطة هي تزيين غرف الاستقبال في المنزل المصري بالآيات القرآنية والحكم والأمثال المكتوبة بخطوط اللغة العربية الزخرفية الجميلة ، هذا التقليد لم ينقطع أبداً ، ولهذا أحس بالألفة نحو الاتجاه الحروفي الجديد . أما جمهور الفن ونقاده في الدول العربية فيزداد يوماً بعد يوم اهتمامه بكل ما هو عربي لأسباب سياسية واقتصادية ، وقد وجد في أعمال الحروفيين العرب إجابة مقنعة لسؤاله عن الأصالة والتميز في فنون العرب المحدثين .

وزاد الاتجاه الحروفي اتساعاً في مصر والعراق ، وفي غيرهما من البلاد العربية ، كما وصل بعض الفنانين الى مستويات عالية في ميادين الابتكار والمهارة والتمكن بل واشتهروا بين متابعي الحركة التشكيلية في جميع أنحاء العالم . ونقدم فيما يلي مجموعة من أشهر الحروفيين العرب في العراق وسوريا ولبنان ومصر ، على أن هذا العرض ليس شاملاً أو جامعاً .

من العـــراق

حسن شاكر آل سعيد

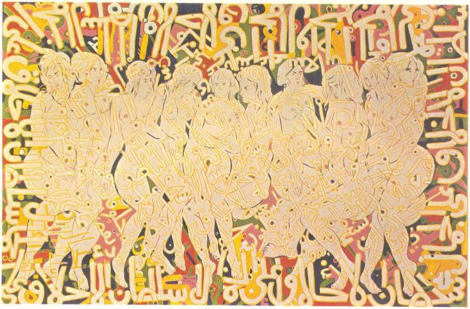
يمثل الفنان شاكر آل سعيد الرأس المفكر **لجماعة البعد الواحد** . . وهو يروج لأفكار صوفية حول قيمة الخط العربي تشكيلياً ، ويعتبر اللوحات الخطية قادرة على تقديم وجه عراقي معاصر في فنون الرسم والتصوير دون أن تتعارض مع تعاليم الدين الاسلامي . وقد تخلص الفنان «آل سعيد» من لوحاته التشخيصية التي كانت ذات اتجاه تعبيري عندما اعتنق الفكر المتصوف في الفن .

ويتركز المفهوم الفلسفي لتجمع «البعد الواحد» في أن حروف اللغة قادرة على القيام بدور بديل لكل العناصر التشخيصية والمعنوية في الفن . . ويعرض الفنان «شاكر آل سعيد» في تقديمه لمعرض الفنان الطبيب قتيبه الشيخ نوري عام ١٩٧١ ببغداد ملخصاً لما يتضمنه «الحرف» من دلالات فيقول :

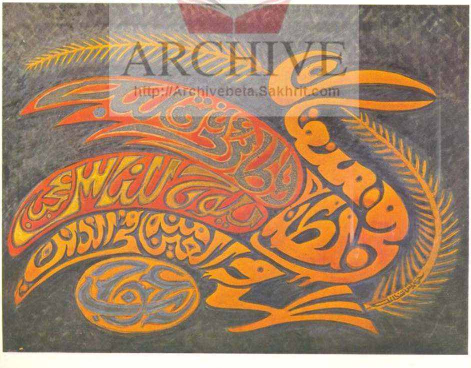
« . . . فاذا ما تعمقنا في الالمام بكيانه (الحرف) وجدنا أن جوانبه تتعدد ما بين أن تكون : وجوداً **شكلياً** للحروف المتناثرة أو (الكلمة) المدونة . أو وجوداً **خطياً** له كبعد من الأبعاد التشكيلية .أو وجوداً **روحياً** له ككيان حضاري وكوني يفنى فيه الانسان بالعالم . أو وجوداً **زمنياً** لصوت مسموع بدلالاته النطقية المقروءة» .



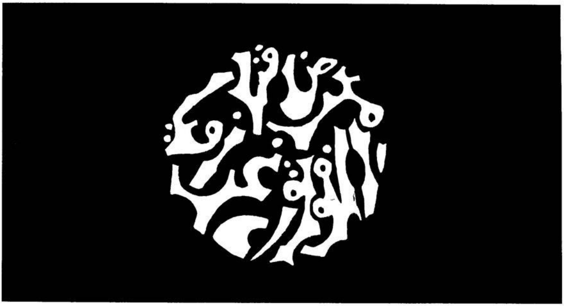
الخالق ، من أسماء الله الحسنى ، للفنان سامي رافع ، ١٩٧٤ .



العام العالمي للمرأة ١٩٧٤ ، للفنان دكتور يوسف سيدة .



لغز عربي ، للفنان خميس شحاته ، ١٩٦٢ .

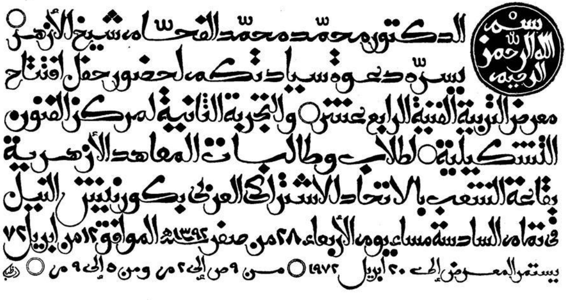


غلاف بطاقة دعوة لحضور «معرض فن الفوتوغرافيا» ، كتبها أحمد فؤاد سليم ، ١٩٧٠



52 دعوة لحضور معرض كتب بخط الفن محمد أباظه

، لافتتاح معرض التربية الفنية الثالث عشر في ٢٢ أبريل ١٩٧١


بسم الله الرحمن الرحيم
الدكتور محمد محمد الفحام شيخ الأزهر
يسره دعوة سيادتكم لحضور حفل افتتاح
معرض التربية الفنية الرابع عشر والتجربة الثانية لمركز الفنون
التشكيلية لطلاب وطالبات المعاهد الأزهرية
بقاعة الشعب بالاتحاد الاشتراكي العربي بكورنيش النيل
في تمام السادسة مساء يوم الأربعاء ٢٨ من صفر ١٣٩٢ هـ الموافق ١٢ من ابريل ٧٢
يستمر المعرض إلى ٢٠ ابريل ١٩٧٢ من ٩ ص إلى ٢ م ومن ٥ إلى ٩ م

دعوة لحضور معرض التربية الفنية الرابع عشر والتجربة الثانية لمركز الفنون التشكيلية بجامعة الأزهر ، من وضع محمد أباظه ، ٢٠ أبريل ١٩٧٢



توقيع الفنان أحمد فؤاد سليم ، ١٩٧٦



لوحتان من وحي الحروف العربية ، للفنان أحمد فؤاد سليم .



جمال عبد الناصر ، للفنان فتحي جوده ، ١٩٧١ .



ـ خط بالقلم المحقق ـ خط ثلث ـ خط فارسي ، بقلم سيد ابراهيم



بطاقة دعوة بخط محمد أباظه في تكوين دائري ، ١٩٧١



لوحة بالخط الكوفي البديع ـ وهذا النوع من الخط قد انقرض بعد ما كان مزدهراً منذ ألف عام . ويوجد مصحف مكتوب به «بالمكتبة الوطنية بتونس» . واللوحة بقلم محمد ابراهيم



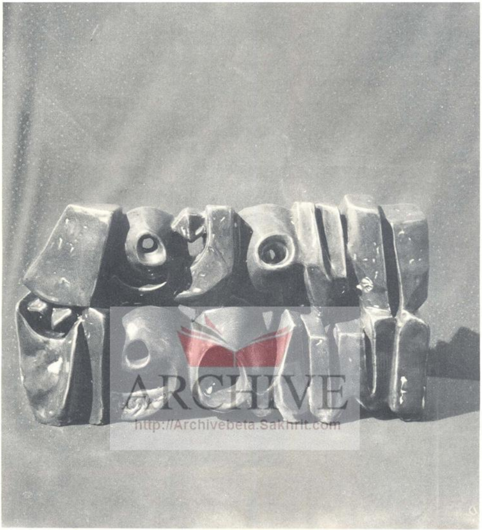
دكتور قتيبة شيخ نوري ، الخط الكوني هو القوس



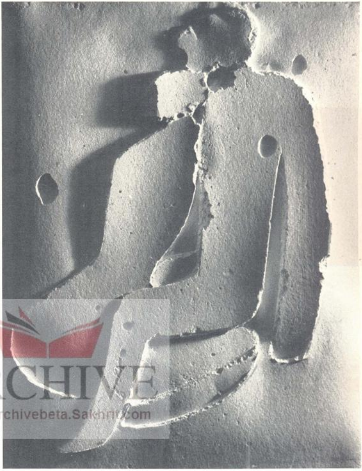
جميل حموده ، الحروف في شكلها التجريدي



محمد الشعراوي ، «الملك القدوس ـ السلام» ، سيراميك ١٩٧٤ ، تصوير صبحي الشاروني



محمد الشعراوي ، «الله نور السموات» ، سيراميك ١٩٧٤ ، تصوير صبحي الشاروني



لوحة مجسمة للفنان حامد عبد الله مركبة من الاسفنج الصناعي وهي تعبر عن كلمة (الزنـــى) ، ١٩٧٠ .



وجيه نحله ، **لحن شرقي** ، من معرض الفنان اللبناني ، ابريل ١٩٦٧



من أعمال الفنان السوري «برهان كركوتلي»
من أعماله في فن «الجرافيك الملون» حول موضوع الأفراح الشعبية ، وتتضمن كتابات
لكلمات من الأغاني الشعبية وأناشيد العرس من أعمال «برهان كركوتلي»

برهان كركوتلي ، من ايحاء التراث الشعبي



الدكتور قتيبه الشيخ نوري

ينطلق الدكتور قتيبه الشيخ نوري من الحرف بمعناه اللغوي بدلالته كأحد مفردات اللغة الى الحرف بمعنى نهاية الشيء أو حافته ، وفي أحد مراحله الفنية اختار الشكل الدائري لينسج منه لوحاته في شكل أقواس تتداخل وتتعانق لتفصل بين المساحات اللونية ، باعتبار أن الدائرة هي حافة الكرة أو حرفها ، ويعلن أن الخط الصحيح الكوني هو القوس ابتداء من القوس المحدد لحافة الكرة الأرضية وانتهاء بمسار الضوء في الفضاء الكوني . . وهو يرى أن الخط المنحني أكثر قدرة على التعبير عن الحركة والديناميكية في اللوحة عن غيره من الخطوط .

جميـل حمودي

من أبرز الفنانين العراقيين في مجال استلهام حروف اللغة العربية . وهو أول فنان عراقي استخدم هذا العنصر التشكيلي في لوحاته ، واشتهر من خلال نشاطه في فن التصوير الزيتي والنحت . . أصدر في بغداد عام ١٩٤٥ مجلة «الفكر الحديث» ثم مجموعة من النشرات الفنية باسم **استوديـــو** ، وبدأ فنه بالاتجاه السريالي ، لكنه في باريس تحول الى التجريد المستلهم من التراث الاسلامي حيث عكف على دراسة المخطوطات العربية في مكتبات باريس . . وهناك أسس داراً للنشر باسم «عشتار» وأصدر مجلة بهذا الاسم . .

يستخدم جميل حمودي الحروف اللغوية والكلمات في لوحاته ويوظفها بوعي كامل بكل دلالاتها وامكانياتها الباطنة والظاهرة ، ويعتبرها قادرة على تحقيق الشكل وابراز المعنى وحمل المضمون . وتبدو لوحاته وكأنها مكعبات متراكمة متتالية . . وكثيراً ما يتعذر قراءة الحروف والكلمات فيبقى منها شكلها التجريدي وايحائها العربي . وقد ساهم الفنان في تأسيس جماعة «البعد الواحد» وشارك في معارضها .

ومن سوريا
برهان كركوتلي

لا يمثل الاتجاه الى حروف اللغة في فنون التصوير والرسم حركة منظمة أو شاملة في سوريا كما هو الحال في العراق ، ولكن حروف اللغة العربية تظهر من حين لآخر في أعمال بعض الفنانين السوريين . ويحمل الدكتور عفيف بهنس الناقد ومؤرخ الفن لواء الدعوة الى استلهام الفنون الاسلامية .

ويعتبر الفنان برهان كركوتلي أكثر الفنانين السوريين استخداماً لحروف اللغة العربية في لوحاته التي ينفذها بأساليب فن الحفر (الجرافيك) . درس هذا الفنان في القاهرة ثم سافر الى المغرب ، ومنها الى ألمانيا حيث استقر فترة في مدينة «مانهايم» ثم انتقل الى فرانكفورت حيث يعيش الآن كفنان محترف . . وفي معظم لوحاته يستخدم الكلمات العربية التي تحكي قصة أو تشير الى دلالات مستمدة من التراث . . وله لوحة رسم عناصرها أو أشخاصها بأسلوب يذكرنا بلوحات أبو زيد الهلالي وآدم وحواء في الفن الشعبي العربي ، وتتضمن لوحاته الأخرى حواديث شعبية وحكم وأمثال وشعارات سياسية أيضاً ، وقد حاول أن يصيغ قصة حبه وزواجه بهذا الأسلوب .

ومن لبنان :
وجيه نحله

يعتبر الفنان وجيه نحله أشهر الفنانين اللبنانيين الذين استلهموا الحروف العربية في لوحاتهم ، وقد تميز بأسلوبه الخاص في تناول العناصر الحروفية إذ يحولها الى وحدات تجريدية خالصة ويستخدم أحياناً اجزاءاً من الحروف العربية وأحياناً أخرى كلمات ناقصة . ويقدم في النهاية شكلاً تجريدياً يستطيع أن يتذوقه ويستمتع به كل من يشاهد لوحاته حتى لو كان لا يقرأ اللغة العربية .

وطريقة تشكيله للوحاته تعتمد على العجائن البارزة القوية الألوان التي تتخذ عادة مظهراً زخرفياً مبهجاً مع الاحتفاظ بالقيم التصويرية في العمل الفني .

ومن مصر :
محمد إبراهيم (١٩٠٩ ـ ١٩٧٠)

يمثل الفنان محمد إبراهيم الجانب التقليدي في فن الخط العربي ، فهو يرسم لوحات خطية على الأسس المتوارثة . . وقد كان رئيساً لمدرسة تحسين الخطوط بالاسكندرية ، ويلاحظ أنه كان أكثر الخطاطين التقليديين المحافظين قرباً واندماجاً بمجتمع الفنانين التشكيليين .

لقد طبق محمد إبراهيم دراساته المتعمقة للجوانب العريقة في فن الخط العربي ، وأقام معرضاً كبيراً يوضح تطور فن الكتابة

العربية خلال ألف عام أقيم بالاسكندرية عام ١٩٦٦ .

وترجع أهمية أعمال محمد إبراهيم الى أثرها في عدد كبير من الفنانين التشكيليين الذين درسوا أصول الخط العربي على يديه .

حامد عبد الله (ولد عام ١٩١٧)

يعتبر الفنان حامد عبد الله من الرواد الأوائل للحركة الحروفية العربية . ويبدأ تاريخه الفني في الثلاثينات بالأسلوب التأثري حيث كان يسجل الريف المصري في لوحاته ، ثم تحول في الأربعينات الى الاهتمام باعطاء الاحساس بالضوء الساطع المبهر في صعيد مصر ، ثم اتجه للأسلوب الفطري في الرسم والتلوين ليعبر من خلال هذا الأسلوب عن سذاجة وفطرية النماذج التي يرسمها .

لكنه في عام ١٩٥٥ هاجر من مصر الى الدنمارك ، وهناك ظهر اتجاهه التصويري الذي يستخدم حروف اللغة العربية وكلماتها ، وكان يطلق على لوحات تلك المرحلة اسم «طلاسم» ، وكانت حروف اللغة في لوحاته عاملاً على جذب انتباه المشاهد الأوربي لمعارضه وذلك بسبب ما قدمته من مذاق عربي متميز لم يألفه الغربيون . . وانتقل حامد عبد الله ليستقر في باريس عام ١٩٦٧ ، وهناك تبلورت في أعماله قضية تحقيق الجانب التعبيري بأشكال مشخصة تسير في أوضاعها وحركاتها نفس مسار وأوضاع حروف الكلمة العربية التي يرسمها . انه يبحث في استنطاق الكلمات عن طريق أشكالها وجرسها ، وهدفه هو كتابة حروف عربية يقرؤها من لا يعرف العربية .

ويستشهد الفنان حامد عبد الله بالآية القرآنية التي نصها : «قل أعوذ برب الناس ، ملك الناس ، إله الناس ، من شر الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس» .

انه يضع هذه الآية على قمة البلاغة التعبيرية ، إذ يتحقق فيها تطابق المعنى مع النغم والصوت ومخارج الحروف ،الى الحد الذي يحقق قمة تكامل الشكل الجمالي .

الدكتور يوسف سيده (ولد عام ١٩٢٢)

يسلك الفنان يوسف سيده طريقاً مشابهاً لطريق زميله الفنان حامد عبد الله في إعطاء دلالة تعبيرية للكلمات ، وفي استخدام الجسم الانساني في لوحاته الحروفية . . ولكنه يختلف عنه في تجنبه التلاعب بشكل الحروف وتحويرها الى شكل مشخص ، إن الحرف والمشخص يتداخلان عنده ، في شفافية مرة وامتزاج مرة أخرى . . وهو يحرص على إعطاء نسيج اللوحة مذاقاً شعبياً مصرياً عند استلهامه خطوط وألوان فن صناعة الخيام الشعبية .

وله مجموعة من اللوحات رسمها بمناسبة العام الدولي للمرآة ١٩٧٥ حرص فيها على تحقيق الأثر النفسي للفظ متداخلاً مع أجسام النساء المعبرة عن المناسبة .

وهو يقول : «لقد شعرت بأنني يجب أن أعكس ديناميكية القرن العشرين الى جانب التقاليد المصرية . . لذلك حاولت عن طريق الخط العربي تحقيق ذلك ، لأن الكلمة العربية لها شكل تجريدي ، ولها مضمون يتفاعل مع تقاليدي كعربي وكمصري» .

أحمد فؤاد سليم (ولد عام ١٩٣٦)

يمارس الفنان أحمد فؤاد سليم نوعين من الخطوط ، أحدهما وظيفي عندما يكتب عناوين المعارض أو عناوين الدعوات وعندما يوقع باسمه ، وثانيهما تجريدي عندما يرسم لوحاته الزيتية .

وفي حروفه الوظيفية نراه يتعمد إعطاء الاحساس بسرعة حركة الفرشـاة على الورق دون التأنق أو العنايــة ، كما يلجأ الى التلاعب بالعلاقة بين الأبيض والأسود ، مع استخدام الأهلة والأقواس التي تقتطع من الحروف ما يسمح بتحقيق إيقاعات دائرية ، دون أن يفقد الحرف العربي دلالته المقروءة . . وفي هذا النوع من الكتابة عند «سليم» نلمس اتجاهاً زخرفياً رغم الفكر التجريدي الكامن خلف العمل .

ولكنه في لوحاته الزيتية لا يلتزم بحروف مقروءة ، فتتحول الكتابات العربية عنده الى ما يشبه الديدان أو الحبال المعقودة أو الشريات المعلقة في الهواء ، ويخيل للمشاهد أحياناً أن الفنان يرسم حيوانات أميبية تتحرك وتسعى ، مما يحقق الاحساس بالديناميكية في العمل .

ولعل أهم القضايا التي تشغل هذا الفنان هي قضية إبراز الصراع بين الألوان ، وهو يستخدم الحرف العربي ومشتقاته في تأكيد الديناميكية والحركة الناتجة عن هذا الصراع .

ويساهم سليم بأسلوبه التجريدي في تكثيف احدى معطيات الخط العربي ، بتحويله هذا الخط من أداة للتعبير اللفظي الى أداة للتعبير التشكيلي ، مضيفاً اليها بعداً إنسانياً وفلسفياً في معظم الأحيان . وتتحول الأرابيسكية النقشية الزخرفية للخط العربي التقليدي الى مفهوم عضوي ينبض ويتنفس ويتلوى ويتجادل ويتسارع ، شأنه في ذلك شأن كل كائن حي ، وذلك دون أن يفقد الشكل التصويري عروبة مظهره .

فتحي جوده (ولد عام ١٩٣٥)

ينفرد الفنان فتحي جوده باتجاهه الى توظيف قدرته الابداعية ودراساته المتعمقة للخط العربي في توظيف هذه الأداة في الحياة اليومية . . فقد قام بعمل دراسات نظرية عن الخط العربي وعلاقته بفن التصوير الحديث ثم بعد ذلك أجرى عدة محاولات لاعطاء الحروف العربية شكلاً جديداً يتناسب ومطالب المطبعة الحديثة . .

لهذا نجده يوظف القواعد العامة الطباعية التي تحدد ارتفاعاً موحداً لجميع الحروف لا تتعداه وتفترض عدم المبالغة في مساحة قاعدة الحرف على أن يتخذ كل حرف شكلاً ثابتاً مهما كان مكانه في الكلمة المكتوبة ، ثم الالتزام بشكل موحد للامتدادات بين الحروف مع إمكانية تحريكها مستقلة عن بعضها ومتصلة ببعضها في وقت واحد . .

كما أن له إنتاجاً تطبيقياً يدور حول استخدام هذه الحروف في أدوات الحلى والزينة النسائية المصنوعة من المعادن والمينا .

سامي رافع (ولد عام ١٩٣١)

تخصص الفنان سامي رافع في فنون الزخرفة والديكور ، لهذا اتجه في لوحاته الحروفية اتجاهاً زخرفياً ، وإن كانت بعض لوحاته الزيتية تتضمن القيم التشكيلية اللونية وتهتم بالقيمة التعبيرية أيضاً ، ومنذ بداية عام ١٩٧٦ يرسم لوحات متشابهة المساحة ـ طولها متر وعرضها متر ـ يسجل عليها أسماء الله الحسنى . . ورغم أن هذه المجموعة لم تكتمل بعد إلا أن ما أنجز منها يتضمن جانباً صوفياً ومحاولة للتعبير بحركة الحروف عن معنى الاسم . . كما في لوحة «خالق» حيث توحي الحروف بالوحدانية ، وبخروج النور من الكلمة ، باختراق الاسم للكتلة الخضراء في حركة توحي بالاندفاع والسمو الى أعلى تماماً كالمآذن أو أبراج الكنائس أو المسلات الفرعونية القديمة .

لكن العمل الفني الحروفي الضخم الذي أقيم لهذا الفنان هو «هرم أكتوبر» أو النصب التذكاري لشهداء حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ ، وهو مقام على أطراف القاهرة بمدينة نصر ، على مساحة تبلغ عشرة آلات متر مربع ويرتفع ٢٤ر٣٠ متراً على هيئة هرم مكون من أربع أرجل خرسانية ضخمة مفرغة من الداخل وتلتقي على ارتفاع ١٣ متراً . .

حامد ندا (ولد عام عام ١٩٢٤)

يستخدم الفنان حامد ندا حروف اللغة العربية في بعض الأحيان ليحقق من خلالها ايقاعاً شكلياً يستكمل به إيقاع العناصر الأخرى التشخيصية التي يرسمها في لوحاته . . وإن كانت الأشكال الانسانية عنده تقترب في خطوطها وحركاتها وطريقة توزيعها من خطوط وحركات الرسوم الصخرية عند الانسان الأول الذي عاش في الصحراء الافريقية الكبرى وبين ممرات هضبة تاسيلي . . رغم هذا فان أسلوبه في كتابة الخطوط العربية مستمد من الكتابات الشعبية على واجهات البيوت المصرية والتي تستخدم في زخرفة هذه الواجهات لتسجيل مناسبة من المناسبات السعيدة مثل الحج والعودة من الجزيرة العربية أو الزواج أو ختان الأطفال .

هذه الحروف العربية التي تكون جمل أو أجزاء منها تبدو في صورة تلقائية وعفوية دون أي التزام بقواعد الخط العربي الكلاسيكية . . إنها تقترب من كتابات الأطفال ، ولكنها تدخل ضمن التكوين العام للوحة التي تتميز بهارمونية لونية وتوازن في الخطوط والتكوين يجعلها جزءاً لا يتجزأ من نسيج اللوحة (أنظر فكر وفن ٣١) .

خميس شحاته (ولد عام ١٩١٨)

يتركز اهتمام الفنان خميس شحاته على إحياء التراث الاسلامي التقليدي وهو ما يطلق عليه «التجديد على الطريقة التقليدية» . .

ويعتنق فكرة تتركز حول ارتباط الحضارات التي تتابعت على أرض مصر بالبيئة المحيطة بها ، ولهذا كان الفن في هذا المكان ينشد تحقيق التكامل والتوافق بين عناصر العمل الفني من ناحية ومميزات البيئة المحيطة به من ناحية أخرى .

لهذا اتجه خميس شحاته الى إنتاج أعمال إسلامية الطابع ، قام بتنفيذها بخامات البيئة التي كانت تستخدم في العصور الاسلامية القديمة ، وربما بنفس أشكالها . إنه ينفذ أعماله على الزجاج والخزف والقماش وما أشبه ذلك ، وهدفه هو وضع رؤيته الجديدة في نفس الاطار الاستعمالي القديم .

أما اللوحة التي تتضمن الخط العربي في مفهومه ، فهي أقرب الى الأحجية أو اللغز الذي يثير نشاطاً ذهنياً ويشحذ الذكاء أكثر مما هو عمل زخرفي تزييني . . وأبرز مثال على ذلك هو لوحته المرسومة بالألوان المائية على الورق التي يسميها «لغز عربي» ، يقـــول :

وطـائر في قلبه يلوح للناس عجب . . منقاره في بطنه والعين منه في الذنب .

وحل الشطر الأول من هذا البيت هو أن كلمة «بجع» عندما تقلب تصبح «عجب» ، أما الشطر الثاني فهو يصف الطائر عندما يدفع رأسه الى الوراء ويسند منقاره على بطنه . . (أنظر الصورة)

فالعمل الفني عند خميس شحاته هو عمل تعليمي وتثقيفي قبل أن يكون إنتاجاً جمالياً خالصاً .

محمد أباظـه (ولد عام ١٩٤٤)

ولعل الفنان الشاب محمد أباظه هو أنجح الفنانين الحروفيين الذين خاضوا ميدان الكتابة بالحروف العربية ، فاستطاع أن يطورها من الناحيتين الشكلية والاستخدامية . . ولا أكون مبالغاً اذا اعتبرت أن الاضافة التي يحققها محمد أباظه تمثل حلقة جديدة في سلسلة التطورات الخلاقة التي مر بها فن الخط العربي خلال مسيرته الابداعية طوال العصور الاسلامية ولم تتوقف الا منذ ثلاثة قرون .

لقد بدأ أباظه منذ عام ١٩٦٨ بعد أن درس فنون الديكور المسرحي وعمل مشرفاً على مركز الفنون التشكيلية بجامعة الأزهر الدينية الاسلامية . . ولهذا كان يتحرك في كتاباته الخطية على أرضية من الفهم والدراسة لأصول الخط العربي . . وكتاباته ذوات قيمة نفعية وعملية ، فقد صاغ بطريقته العديد من بطاقات الدعوة الى الاحتفالات الهامة ، وبعض الاعلانات الفنية . .وتمثل التشكيلات الجمـالية التي قدمها إبداعاً معاصراً يستند على التراث ، ويعيد الى الوجود تلك العلاقة الوثيقة القديمة بين الفن والحياة اليومية .

انجبورج باخمان : نـــداء الدب الأكبـــر

Ingeborg Bachmann, Anrufung des Großen Bären

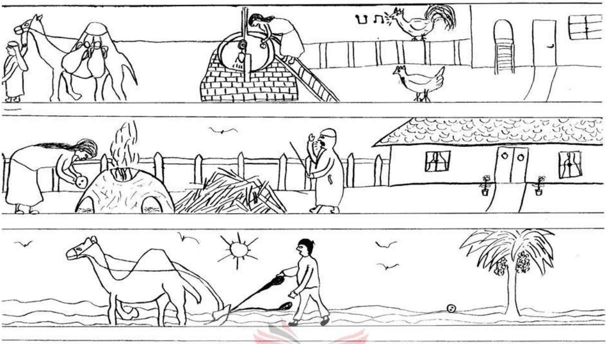
أيها الدب الأكبر ، تعال ، أيها الليل الأشعث ،
أيها الحيوان المتدثر بفراء بفراء السحب ، ياذا العيون القديمة ،
عيون النجوم ،
خلال الدغل تنفذ مبرقة
كفاك المزودتان بالمخالب ،
مخالب النجوم ،
يقظون نحن ونرعى القطعان ،
لكننا مغلولون اليك ، ونسيء الظن
بجنبيك المتعبتين
وبالأنياب الحادة نصف العارية ،
يا أيها الدب العجوز .

عالمكم : سدادة .
أنتم : القشور فيه .
أنا أدفعه ، أدحرجه ،
من أشجار الصنوبر في البداية
الى أشجار الصنوبر في النهاية ،
أتشممه ، أمتحن طعمه في فمي
ثم أطبق بالمخالب

خافوا أو لا تخافوا !
عدوا في الكيس الرنان واعطوا
للرجل الأعمى كلمة طيبة ،
حتى يمسك بالدب على جانب الطريق .
واحسنوا تتبيل الخراف .

قد يحدث أن ينطلق هذا الدب
من قيده ولا يعود يهدد
ويطارد كل السدادات التي تساقطت
من أشجار الصنوبر ،
أشجار الصنوبر العظيمة المجنحة
التي هوت من الفردوس .

(ترجمة عبدالغفار مكاوي)



Maher

أطفال من جميع أنحاء العالم في قرية بستالوتزي (تروجن ، سويسرا) يقصون قصة «زرار» . والرسم الأعلى من الطفل ماهر لقصة «الزرار» .

طبع هذا الكتاب بعنوان «الزرار» عام ١٩٧٩ ، دار نشر اتلنتيس ، زيورخ / فرايبورج

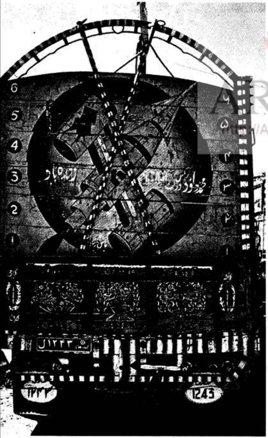
نماذج على نسيج من الأوزبكستان

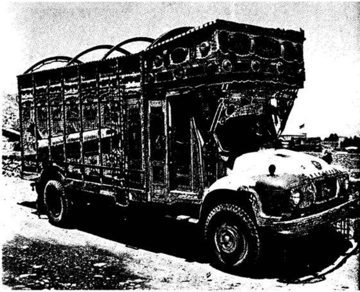






فن تزيين عربات النقل في الأفغان
عن كتاب ، جان شارلس بلانك ، فن تزيين عربات النقل في الأفغان . دار نشر ديتر فريكه ، فرانكفورت ١٩٧٦





حكايات البارون منشهاوزن

مقدمـة :

صناعة «النفج» (أو «الفشر» كما تعرف بالعامية المصرية) هي فن اختلاق الأكاذيب والغرائب والادعاء باتيان العجائب . والنفج درجات ، منه الوضيع والرفيع ، ومنه الكاذب وغير الكاذب ، أي منه الذي ينبع من خيال راق ويحمل دلالة ما . فقد عرف البارون فون منشهاوزن (١٧٢٠ ـ ١٧٩٧) K. Fr. H. von Münchhausen بأنه إنسان يحب الحقيقة ، رغم أن اسمه يحمل عنوان أشهر مجموعة ألمانية شعبية من الحكايات والنوادر الخيالية ، فقد كان مغرماً برواية النوادر والغرائب لأصدقائه في الأمسيات ، ولكنه لم يحترف «الفشر». وكان يكره الأكاذيب المبتذلة ، والمباهات الصبيانية ، ويسعى عن طريق المبالغة الساخرة والخيال الذكي الى فضح الكذب الغرور والاختيال . وهو بشكل ما أشبه بشخصية «جحا» من حيث ما نسب اليه من النوادر والحكايات التي وضعها الآخرون . والجدير بالذكر أن منشهاوزن لم يخط نوادره بيده ، بل إنه غضب غضباً شديداً حين وصل الى سمعه أن البعض ينشر «أكاذيبه المضحكة» باسمه . وبالرغم من ذلك فقد تابع الكثيرون هذا التقليد ، فأضافوا نوادرهم الى نوادره ، وأنشأوا على منواله . على أن حكايات منشهاوزن ذاتها لم تكن جميعاً من اختلاقه ، وإنما تضم جزءاً أساسياً من التراث الشعبي في هذا المجال . ـ وتقرأ حكايات منشهاوزن في المدارس ، وتعتبر من المواد الأسـاسية في كتب المطالعة المدرسية .

والكثير من حكايات منشهاوزن تدور حول الصيد والحرب ، وترتكز على خبرات صاحبها وتجاربه المكتسبة خلال عشر سنوات من الخدمة العسكرية في بلدان مختلفة ، وكان في نهاية هذه الفترة من قواد الخيالة في الجيش الروسي . على أن حكايات منشهاوزن تصدر في النهاية عن حيوية وخيال متفجر يبحث عن التعبير ، ويستعذب الرواية والاستماع . والصفحات التالية تنقل سلسلة من النوادر الأولى من طبعة منشهاوزن الشهيرة :

«رحلات البارون فون منشهاوزن العجيبة في البر والبحر ، وحملاته الحربية ومغامراته المرحة.
كما اعتاد روايتها وهو يجاذب الشراب في حضرة الأصدقاء .»
طبعة ثانية مزيدة ، لندن ١٧٨٨ ، هامبورج ١٩٦٦ ص ١١ـ ١٣ ، ص ١٥ ـ ١٩ ، ص ٢٠ ـ ٢١ ، ص ٢٤ ـ ٢٧ .

Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt, zweite vermehrte Ausgabe, London 1788. Herausgegeben v. E. Wackermann, Hamburg 1966 S. 11-13, S. 15-19, S. 20-21, S. 24-27.

حكايـات البارون فون منشهاوزن

حدّث البارون فقال :

غادرت بيتي مرتحلاً الى روسيا إبّان الشتاء ، ذلك أني قدرت بحق أن الجليد والثلوج لا بد أن تصلح الطرق التي تخترق الأصقاع الشمالية في ألمانيا وبولندة وكرلندة ولفنلندة وهي الطرق التي يصفها المسافرون أجمعون بأنها تكاد تكون أردأ من الطرق المؤدية الى هيكل الفضيلة ، وكان سفري على ظهر جواد ، وهو أوفر أنواع السفر راحة وأقلها عناءاً ، طالما كان الحصان وراكبه بخير . فالسفر على ظهر الجواد يعفيك من الاشتباك مع موظف بريد ألماني مهذب ، كما يكفيك مؤونة سائق عربة البريد الذي يجرك الى كل حانة . وقد كنت في سفري هذا أرتدي ثياباً خفيفة ، كانت كلما تقدمت الى الشمال الشرقي تشعرني خطل رأيي وسوء مغبته ، وقد تابعت الركوب حتى جن الليل ، وانسدل الظلام ؛ فلا قرية هناك

تحس وجودها أو تراها عينك ، فالأرض بأسرها يغمرها الثلج ، والمخرج مما أنا فيه عزيز .

وأنهكني الركوب ، فترجلت آخر الأمر ، وربطت جوادي بشيء يشبه الوتد مدبب بارز من الثلج ، ووضعت غدارتي تحت ذراعي لأطمئن ، ثم استلقيت فوق الثلج غير بعيد . واستغرقت في نوم بلغ من هناءته أنني لم أستيقظ منه الا في وضح النهار ، لكنه ما كان أشد دهشتي عندما وجدتني وسط قرية فوق مقبرتها راقداً بين القبور ! وتلفت أبحث عن جوادي فلم أجد له لأول وهلة أثراً ، حتى سمعت صهيله فوق رأسي في مكان ما ، فرفعت بصري ، فتبينته مقيداً بدوارة الريح فوق برج الكنيسة ، معلقاً في الهواء ، فأدركت ما هنالك ، وحزرت ما حدث : فقد لبث الثلج يتهاطل في أثناء الليل فوق القرية حتى احتواها ، ثم تبدل الجو دفعة واحدة ، فجعلت – والثلج يذوب – أهبط معه في نومي رويداً رويداً ، فما حسبته في الظلمة ساق شجيرة بارزاً من الثلج فربطت به جوادي قد كان الصليب أو الديك الذي يعين اتجاه الريح فوق برج الكنيسة .

ولم أطل التفكير ، بل تناولت إحدى غداراتي وأطلقتها على زمام الجواد ، فاسترجعته على هذا النحو وتابعت المسير .

كان كل شيء الى ذلك الحين يجري مجرى حسناً حتى بلغت روسيا ، ولم يكن مألوفاً فيها أن يجوب الانسان نواحيها في الشتاء على ظهور الجياد ، وكان من مبدئي دائماً أن آخذ بعادات البلاد التي أجوبها ، لذا اتخذت هناك زحافة يجرها حصان واحد ، وانطلقت بها نحو سنت بطرسبرج .

ولست أعلم على التحقيق أكان في إيسلنده أم كان في إنجرمنلنده ما وقع لي بعد ذلك . لكن الذي أذكره جيداً أني كنت وسط غابة مخيفة حين أبصرت ذئباً مرعباً يعدو ورائي بأقصى سرعة الذئب المسعور في الشتاء ، ولم يلبث الذئب أن أدركني فتعذر منه المهرب بأية حال ، بيد أني انطرحت بغريزتي فوق أرض الزحافة وتركت جوادي يتصرف وحده عنا نحن الاثنين . وقد حدث على الأثر ما لم استبعد حدوثه ،

وما لم أكن مع ذلك أرجوه أو أتوقعه ، فان الذئب لم يعرني أي التفات ، ولم يعن بشخصي الضعيف أقل عناية ، بل تخطاني بقفزة واحدة وانقض على الجواد محنقاً . وهبر ألية الحيوان المسكين والتهمها دفعة واحدة ، والجواد في ذلك يتملكه مس من الرعب والألم ، فيضاعف سرعته . وإذ كنت قد خرجت بهذا سالماً لا يلتفت إليّ أحد ، فقد شرعت أرفع رأسي خلسة ، وما كان أشد ذعري حين استبنت الذئب وقد أوغل في الحصان أكلاً ونهشاً حتى كاد يأتي عليه . وبينما هو يمعن في جوف الحصان اغتنمت هذه الفرصة وأنهلت على جلد الذئب بالسوط فذعر لهذه المفاجأة التي لم تكن في حسبانه وهو يتناول وجبته ، وفزع فزعاً شديداً ، فذهب يعدو بكل قواه ، وسقطت جثة الجواد في تلك الأثناء على الأرض . فرأيت الذئب مكانه في السرج ، وكان هذا داعياً الى أن أمعن في ضربه ، وأن يمعن في ركضه ، حتى بلغنا سنت بطرسبرج سالمين صحيحين ، ولم يكن هذا في حساب أي منا ، ولا مما يصدقه النظارة الذين دهشوا لمشهدنا أيما دهشة (. . .) .

وقد وقعت لنا هناك حوادث مسلية أضرب عنها الآن صفحاً ، لأني أرى أن أقص عليكم بعض وقائع صيدي المختلفة ، فلعلها أجدر من تلك بالالتفات وأوفر تسلية . ومن اليسير أن تتصوروا أيها السادة أني لم أتوان عن أن أسلك نفسي مع أولئك الشجعان الذين يعرفون قيمة الغابة ، ويقدرون مناطقها الطلقة المترامية .

فانني وأنا أطل ذات صباح من حجرة نومي رأيت ببركة كبيرة تقع غير بعيد سرباً عظيماً من البط البري ، فتناولت بندقيتي من موضعها في أسرع من لمح البصر ، وهبطت السلم قفزاً لا أعرف لي رأساً من رجل من فرط الاندفاع ، فارتطم وجهي بالباب لقلة انتباهي ، فوريت (اشتعلت) عيني ، وتطاير منها الشرر ، لكن هذا لم يصرفني عما كنت بسبيله فلم أبطىء لحظة بل تهيأت لاطلاق النار . غير أني حين صوبت بندقيتي تبينت في حرج شديد أن الزند طار عن موضعه في أثناء الصدمة الشديدة التي تلقيتها ، فما العمل الآن . إن الوقت ثمين لا ينبغي إهداره بأية حال وفجأة خطر ببالي لحسن الحظ ما أصاب عيني في أثناء الاصطدام ، فجذبت الزناد وسددت البندقية نحو الطير البري ، وضربت إحدى عيني بجمع يدي ، فتطاير منها لهذه الضربة الغليظة شرر كاف كما تطاير من قبل ، وخرج الطلق فأصاب من الطير خمسة أزواج من البط ، وأربعة من أبي الحنا وزوجا من الدجاج المائي . وحضور الذهن هو روح البطولة والرجولة ، فاذا كان له فضل في نجاة الكثيرين من الجنود والبحارة فله كذلك فضل ما يصيب الصياد من حظ حسن .

فانه في ذات مرة كانت بضع عشرات من البط البري تسبح في بحيرة من بحيرات الريف وقعت عليها في إحدى غدواتي





Lügen-Chronik

oder

wunderbare

Reisen zu Wasser und zu Lande,

und lustige Abenteuer

des

Freiherrn v. Münchhausen,

wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt.

Vollständig

in vier Abtheilungen.

Erste und zweite Abtheilung.

Stuttgart:
J. Scheible's Buchhandlung.
1839.

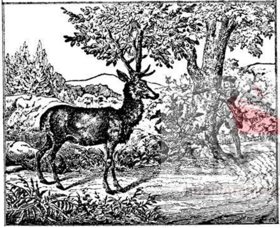
سجل أكاذيب منشهاوزن ، صفحة العنوان

البارون منشهاوزن يمارس أعاجيبه ، وتبرز اللوح التوضيحية على التوالى المغامرات المترجمة على صفحات هذا العدد . وهذه اللوح مأخوذة عن الطبعة الأولى للكتاب التي تعود الى عام ١٨٣٩









للصيد ، وكان البط متفرقاً في البحيرة ، متباعداً بعضه عن بعض ، حتى لا أمل لي في أن أصيب منه أكثر من بطة واحدة بالطلق الواحد ، ولسوء حظي أنه لم يكن بالبندقية سوى طلقة أخيرة ، وغاية التمني أن أصيب البط جميعاً لأقري منه صحبة لي ومعارف كنت أنتظرهم بعد قليل . (قرى الضيف أي أكرمه) .

وتذكرت قطة من لحم الخنزير كانت ما تزال في جعبة صيدي متخلفة عن زادي ، فتثبتها في مقود كلب طويل بعض الشيء ، ولففت المقود حولها ، وزدت فيه الى أربعة أمثاله ، ثم تواريت في دغل البوص المنتشر على الضفة ، وطوحت بالحبل وفي طرفه قطعة الشحم ، ويا لسروري حين رأيت أقرب بطة تهرع اليها سابحة ، وتبتلعها ، ثم تأتي بقية البط في أثرها فتجد الشحمة الملساء قد خرجت عن دبرها لم تهضم ، فتلقفتها البطة التالية بحبلها لتخرجها كما أخرجتها الأولى ، وهلم جراً ! وقصارى القول إن قطعة الشحم طافت ببطون البط جميعاً وخرجت بحبلها لم ينصرم ، وقد انتظمتها الحبل كما ينتظم العقد حبات اللؤلؤ ، وجذبتها أنا الى البر متهللاً ، ولففت الحبل مرات حول كتفي وجسمي ، ثم سرت في طريقي الى بيتي !

وكانت الشقة ما تزال بعيدة الى البيت ، وكان عبء هذا الجم من البط باهظاً مرهقاً فأسفت أو كدت آسف على أني إصطدت هذا البط الكثير ، وبغتة حدث حادث أوقعني في شيء غير قليل من الارتباك ، فان البط بعد أن أفاق من غشيته أخذ يصفق بأجنحته تصفيقاً قوياً ، ثم جعل يرتفع بي في الجو . والرأي السديد يكلف كثيراً في بعض الحالات ، ولكني عرفت كيف أفيد من هذا الظرف ، فشرعت أحرك دفتي سترتي كما يرفرف الجناح ، وأوجهما صوب البيت ، فلما صرت فوق منزلي وأصبح لزاماً علي أن أهبط بسلام ، جعلت ألوي عنق البط واحدة بعد الأخرى ، وأهبط بذلك رويداً رويداً ، مخترقاً مدخنة البيت حتى بلغت فرن المطبخ ، وهو لم يوقد لحسن الحظ بعد ، فكاد صواب الطاهي يطير من فرط الدهشة ! ! وهكذا يجب أن يعرف المرء كيف يكون في عون نفسه .

وظهر لي ذات مرة في غابة رائعة من غابات روسيا ثعلب أسود عجيب غاية العجب ، فلو ثقبت فروته الثمينة برصاص بندقيتي أو رشها لأسفت على هذا أشد الأسف ، وكان الثعلب يقف ملاصقاً لشجرة ، فاخرجت الرصاصة من انبوبة البندقية في الحال ، ودسست في مكانها مشجباً ثم أطلقت البندقية ، فجاءت الاصابة فنية محكمة الى حد أنها سمرت ذيل الثعلب في الشجرة ! ومشيت اليه رابط الجأش ، وتناولت السكين ، وضربت وجهه ضربتين متقاطعتين ، ثم تناولت سوطي وجعلت ألهبه به ، وكلما ألهبته بالسوط خرج عن فروته الجميلة ، حتى خلفها وراءه مشهداً عجباً يسر الناظرين ـ (. . .)

وكثيراً ما تُصلح المصادفة ويُصلح الحظ أخطاء ما ، فاني أبصرت ذات مرة خنوصاً برياً Frischling وخنزيرة يسيران في قلب الغابة : الخنزيرة وراء الخنوص ، فأطلقت النار فأخطأتهما الرصاصة ، لكني رأيت الخنوص يمعن في الهرب ، على حين وقفت الخنزيرة مكانها لا تتحرك كأنما سمرت فيه ، فلما تفقدت الأمر عن كثب تبين لي أنها خنزيرة ضريرة تمسك في خرطومها بذيل الخنوص ليقودها منه شأن الابن البار ، وإذ كان الطلق قد نفذ بين الاثنين فقد بتّ (قطع) الطلق المقـود ، وترك طرفه للخنزيرة العجوز ، فلما كف دليلها عن قودها كفت هي عن المسير ، ووقفت تلوكه ، عندئذ تناولت الطرف المتخلف من ذيل الخنوص في فم الأم ، وقدت هذه الحيوانة العاجزة الى بيتي دون عناء .

لا شك أيها السادة أنكم سمعتم بالقديس هوبرتوس راعي الصيادين وحراس الغابة ، كما سمعتم بالأيل الفخم Hirsch الذي صادفه القديس في الغابة يحمل الصليب المقدس بين قرونه ، ففي ذات مرة وقد نفذ رصاصي كله ، ظهر لي على حين غفلة أيل هو أفخم أيل في العالم بأسره ، فتأملني ، وحدق في عيني كمن يتحداني ، أو يعلم بفراغ جعبتي . في هذه اللحظة حشوت بندقيتي بارودا وحفنة من نوى الكرز جردته من ثمره ولحمه على عجل ، ثم أطلقت الحشوة كلها على جبين الأيل بين القرون ، فترنح من الطلق وسقط على الأرض ؛ لكنه عاد فنهض ، وانطلق . وبعد سنة أو سنتين وأنا في نفس الغابة أصيد ، رأيت ـ ويا عجب ما رأيت ـ رأيت أيلاً فخماً يحمل بين قرونه شجرة كرز نامية كاملة يربو طولها على عشرة أقدام ! ! فخطرت ببالي مغامرتي السابقة ، وتأملت الأيل كما أتأمل شيئاً أملكه عن استحقاق ، وأرديته قتيلاً بطلق واحد ، وفزت منه بالشواء والشراب ، فقد كانت شجرته ملأى ، وكان طعم كرزها مما لم أتذوق ألذ منه في حياتي قط ! (. . .) وجودة جيادي وكلابي وبنادقي أمر عرفت به دائماً ، واشتهرت

بأني أعالجها جميعاً على نحو خاص ، فهنالك كلبان من كلابي امتازا في خدمتي بما يجعل من حقهما علي أن لا أنساهما ، وأن أذكرهما خصيصاً بهذه المناسبة ، فأما أحدهما فكان من صيادي الدجاج البري ، لا يكل ولا يمل ولا تغفل له عين ، ولا يؤخذ على غرة ، حتى حسدني عليه كل من رآه ، وقد كان في خدمتي دائماً أنتفع به بالليل والنهار ، فاذا أقبل الليل علقت بذنبه مصباحاً وانطلقت به على هذا النحو كما أنطلق به في وضح النهار أو أحسن .

وحدث بعد زواجي أن أبدت زوجتي رغبة في الخروج الى الصيد ، فتقدمتها راكباً مستطلعاً ، فلم يلبث كلبي ان وقف حيال حلقة مؤلفة من بضع مئات من الدجاج فوقفت أنتظر امرأتي ، وكانت تتبعني بصحبة مرافقي وأحد الأتباع ، وطال بي الانتظار فلم يبد ولم أسمع ما يدل عليهم . وأخيراً ساورني القلق فارتددت ، حتى اذا كنت في منتصف الطريق تقريباً ألم بسمعي شكاة وأنين ، وبدا لي أن ما أسمعه قريب مني ، مع أنه لم يكن على مرمى البصر شيء حي .

فترجلت عن جوادي ووضعت أذني على الأرض أصيخ بسمعي ، فلم أتبين فقط أن هذا الأنين كان صادراً عن الأرض ينفذ الي من تحتها ، بل تبينت فيه كذلك صوت امرأتي ومرافقي وتابعي جلياً واضحاً ، وتلفت حولي فلم ألبث أن بصرت بحفرة منجم من مناجم الفحم غير بعيد عني فأيقنت أن زوجي المسكينة ومرافقيها قد ترددوا في الحفرة جميعاً . فأرخيت العنان لجوادي ، وانطلقت به الى أقرب قرية أستنجد بمعدنيها ، الذين تمكنوا بعد جهد جهيد من إخراج المصابين الى ضوء النهار ، وانتشالهم من وهدة عمقها تسعون ذراعاً . وقد أخرجوا التابع أولاً ثم حصانه ، وقفوا بالمرافق ثم بجواده ، وجاءت زوجتي بعد ذلك يتبعها فرسها التركي . العجيب في أمرهم أن الثلاثة وجيادهم لم يصابوا بأذى تقريباً ، اللهم إلا بعض رضوض ، لكنهم لا ريب قد كابدوا جميعاً خوفاً لا يوصف . ولم يكن في هذه الظروف مجال للتفكير في الصيد كما لعلكم توافقونني ، واذا كنتم في أكبر الظن قد نسيتم كلبي في أثناء روايتي لكم هذا الحادث ، فانكم لن تلومونني على أني في تلك الأثناء لم يخطر كلبي ببالي .

وفي صباح اليوم التالي اضطرتني ظروف الى السفر ، فلم أعد إلا بعد أسبوعين ، وما كاد يستقر بي المقام في بيتي بضع ساعات حتى افتقدت كلبي ؛ ولم يلتفت الى غيابه أحد في أثناء غيبتي ، بل لعلهم جميعاً ظنوا أنه لحق بي ، وهكذا كان كل بحث عنه على غير جدوى ـ بيد أنه خطر ببالي أخيراً أنه قد يكون بقي مع الدجاج ، ودفعني الأمل والخوف الى التوجه من فوري الى ذلك المكان ، وقد رأيت عجباً ! رأيت كلبي لفرط غبطتي ما يزال واقفاً حيث تركته منذ أربعة عشر يوماً ، وناديته فوثب على الدجاج ، وأصبت منها خمساً وعشرين دجاجة بطلق واحد ، لكن الحيوان المسكين عاد إلي يكاد يزحف على بطنه من فرط ما نال الجوع والتعب منه ، وقد حملته على جوادي لأعيده الى البيت ، وبعد أيام من العناية به عاد الى سابق زهوه ومراحه . ولم تنقض على ذلك أسابيع حتى كان يحل لي لغزاً ما كنت لولاه لأستطيع حله ، فقد لبثت يومين كاملين أطارد أرنباً ، وكان كلبي يدبره إلي في كل مرة ، لكن مع ذلك لم أتمكن منه ، ولست في الحق ممن يؤمنون بالسحر ، ولم أصدق شيئاً من ذلك في حياتي قط ، فقد كنت أحفل بالكثير من المعجب والمغرب من أن تجيز ذلك ، لكن مع هذا الأرنب طلقت حواسي الخمس جميعاً ، لقد دنا الأرنب مني أخيراً بحيث أستطيع قنصه ببندقيتي ، وسقط الأرنب . فماذا تظنون أني وجدت ؟ وجدت لأرنبي أربع أرجل تحت جسمه وأربعاً أخرى فوق ظهره فكان كلما تعبت أرجله السفلى انقلب على ظهره كما يفعل السباح الماهر ، وانطلق على الأربع الأخر بأسرع مما كان فعل .

(ترجمة إبراهيم الدسوقي)

عباس محمود العقاد

فكاهات عهد التحول

في مؤلفه «جحا الضاحك المضحك» يكتب عباس محمود العقاد تحت عنوان [«فكاهات عهد التحول»] :

« . . . وتأتي هذه الفكاهة في أوانها حين تؤذن العهود بالتحول لتزعزع أركانها وزوال مقاومتها . فينبري لها نابغ ملهم في فن النقد الفكاهي يجسمها في «شخصية» مخترعة يجعلها هدفاً للسخرية والتسخيف أو يعمد الى شخصية خيالية قائمة يلبسها ذلك الثوب ويودعها بقايا النفاق والتكلف والتقاليد الخاوية التي تتخلف بعد أجيال عدة في أعقاب العهود الزائلة التي آذنت شمسها بالأفول . . . ومن العهود المتحولة عهد الفروسية في القرن السادس عشر بين نبلاء الأسبان على الخصوص ، فان هذا العهد قد شاخ وشاه حتى بطلت فيه النخوة والحماسة فأصبحت أكذوبة خاوية يتعلق المخدعون بظواهرها أو الجامدون على بقاياها ، وقد تصدى لهذا العهد كاتب اسباني من طراز رابليه Rabelais هو سرفانتس Cervantes صاحب كتاب دون كيشوت الذي تضمن من أمثال العرب وكلماتهم المأثورة ما يكاد يسلكه في عداد الكتب العربية . . . ويعاصر هذه العهود أو يسبقها بقليل عهد الألاعيب «الشريرة» الذي فشا بين الولايات الألمانية على أيام النبلاء الذين قيل فيهم إنهم نصف أمراء ونصف قطاع طريق ، وتمثلت ألاعيب هذا العهد في شخصية القروي أويلنشپيجل Eulenspiegel الذي كان كالمسخ المشوه في تصوره لأولئك العابثين المحتالين الأشرار . . .

وخاتمة المطاف في هذه المواسم الفكاهية كتاب «أعاجيب البارون منشهاوزن» Münchhausen الذي ألفه الكاتب الألماني رودولف أريك راسبه Raspe وأدار حوادثه أو نوادره على شخصية واقعية عاش صاحبها في القرن الثامن عشر ، وعاد بعد خدمته في الجيش الروسي يصدع الأسماع بأخبار البطولة التي يرويها عن نفسه وخوارق الشجاعة والدهاء التي امتاز بها في وقائع الحرب والسفارة بين الملوك والأمراء ، ومنهم أمراء المشرق في الآستانة والقاهرة .

تلك الشخصية الواقعية هي شخصية كارل فردريك منشهاوزن (١٧٢٠ ـ ١٧٩٧) نموذج المفاخر المدعاة بين عصر السيف وعصر البندقية والمدفع ، وإحدى أعاجيبه إنه نسي النار التي يشعل بها البارود ، فأوقد زناد البندقية بضربة على عينه أطارت منها الشرر فانطلق الرصاص . . . وإحدى هذه الأعاجيب أنه أراد الخروج من القلعة المحصورة فركب القذيفة التي أطلقت عليها فعادت به أدراجها الى حيث أراد ، وكانت أعاجيب منشهاوزن هذا خاتمة العهد الذي راجت فيه أباطيل البطولة بعد عصر الفروسية وقبل عصر السلاح الحديث ، وراجت فيه على الجملة أخبار السياحات والرحلات مما يصدقه العقل أو لا يقبل التصديق» .

(«جحا الضاحك المضحك»
طبعة الهلال ، بدون سنة ، ص ٨٨ ـ ٩٠)

اوتو فلاكه ، الصورة (قصة)

كان القطار يجري كالسهم المتجه الى هدفه في طريق بين الأسوار مخترقاً السهل الأخضر الذي كانت المواشي ترعى فيه .

ولكن ماذا كان هدفه ؟ مدينة ساحلية على الحدود حيث توجد سيدة شابة تنتظر . إنها أصغر سناً من زوجة الرجل الذي بالقطار والذي يشعر بأن إحساساته تشبه سهماً انطلق من القوس بفعل الشهوة العارمة .

رجل ترك زوجته ليقضي اجازته وحيداً ـ ومع ذلك فهو ليس بوحيد ـ أليست هذه ظاهرة بورجوازية ؟ إن رجلنا البورجوازي ينتمي الى عائلة ، والعائلة لها فروع كثيرة متفرقة في أنحاء الوطن ، ومن الطبيعي جداً أن تقطن أخت لزوجة الرجل في المدينة الواقعة على الحدود . إن الرجل الذي في القطار لم يزر أخت زوجته وزوجها أبداً ، وان كان قد سبق له أن وعدهما بالزيارة إذا تصادف أن كان قريباً من المدينة التي يقيمان فيها .

وهكذا أضيف الى الصراع العنيف الذي يشغل باله والذي يتعلق بزوجته وهروبه الحالي منها ، أضيف اليه هذا الصراع الصغير بين عدم ميله لمغادرة القطار وعدم رغبته في ممارسة الخداع . والخداع معناه أن يتجنب زيارة أقاربه ، لأن هذا يعتبر هروباً من النفس ، وهو يمقت هذا النوع من الهروب .

توجد أيام صالحة جداً للرحلات ، وهذا اليوم واحد منها .

أوتو فلاكه (١٨٨٠ ـ ١٩٦٣)

من أبرز الأدباء الألمان في كتابة الرواية التعليمية في النصف الأول من القرن العشرين . ومن أهم كتبه «العودة الى بادن بادن» ، «فتاة مونتهيف» . اشتهر أيضاً بانتاجه الغزير في كتابة المقالات . من أهم أعماله النقدية بعد عام ١٩٤٥ : «بحث عن أوسكار وايلد» ، «بحث عن ستندال» ، «الفلسفة في عمر الجماهير».

إن القطار يجري بنعومة فوق القضبان كما لو كان يجري في الهواء ، ولا شيء يعوق حركته على الاطلاق ، وهذا السبب وحده يكفي لاغراء الرجل على البقاء في القطار حتى آخر الرحلة . كما أن عدم وجود أحد من المسافرين المزعجين قد تركه وحيداً مع صديقيه المفضّلين : الكتاب والسيجارة . إن هذا يشبه السفر في سيارة خاصة ولكن مع وجود طاقم من موظفي القطار المهذبين الذين يمكن أن نراهم وهم يعبرون الممر جيئة وذهاباً بتحفظ شديد . يضاف الى ذلك أن السماء في الخارج ترتدي نقاباً رمادي اللون .

لم يكن بحاجة الا أن يقول كلمة واحدة وبعد ذلك سيكون كل شيء معداً لكي يظل في مقعده . ومع ذلك فقد استقر رأيه على شيء معين . ها هو قد حمل متاعه ونزل من القطار لكي يقضي الليلة في حديث سيتركز بلا شك حول زوجته .

لقد وصل الى منزل أخت زوجته فجأة بدون اعلان سابق . لذلك ترك وحيداً بعض الوقت في غرفة المعيشة التي تزين جدرانها صور أفراد العائلة . ومن بين هذه الصور تجذب انتباهه واحدة في أيام صباها . وقبل أن يتمكن من ضبط انفعاله تدخل الغرفة أخت زوجته . يلتفت اليها . إنها ليست اللحظة المناسبة للتغلب على المشاعر المتشابكة التي أيقظتها فيه الصور المعلقة على الحائط . انه يكبت مشاعره بنفس الطريقة التي يعيد بها الانسان الى حقيبته المفتوحة المحتويات التي كانت فيها بطريقة متعجلة لأنه سمع طرقاً على باب الغرفة . ومع ذلك فانه يدرك تماماً أن اللحظة ستحين لكي ينفتح الغطاء بسرعة عندما يصبح وحيداً .

أثناء المساء اقترب من الصورة عشرين مرة على الأقل ، وفي كل مرة كان ينظر اليها . لم يكن قد عرف زوجته بعد ، عندما كانت في ذلك السن . انه يميل الى الظن بأنها كانت في العشرين من عمرها وقتئذ . عندما التقى بها كانت في الخامسة والعشرين . أخيراً استعمل حقه كزوج وانتزع الصورة

من الحائط وأخذ يتأملها تحت الضوء . أعجب كثيراً بالجبهة الناعمة وخط بداية شعر الرأس . وملامح وجهها الدقيقة ، والاشعاع الدافيء الذي ينبثق من العينين . وعندما أعاد الصورة الى الحائط كان قد وقع في حب هذه الفتاة ذات العشرين ربيعاً .

إنه يشعر بشعور رجل يزور منزلاً غريباً ثم تقع عينه على صورة لفتاة صغيرة من الواضح أنها من أفراد الأسرة ، فيداعبه الأمل بأنها ستدخل الى الغرفة . إنه يتأثر بسحر الصورة الى حد أنه يكاد يميل الى التصرف بالطريقة المعتادة ـ وهي أن يسأل عديله من تكون هذه الفتاة التي يرى صورتها على الحائط .

أخيراً يسمع طرقاً على باب الغرفة وتدخل أخت زوجته ومعها ألبوم صور . لقد لاحظت اهتمامه بالصورة ، فأحضرت له الألبوم قائلة له انه يحوي الصورة التي على الحائط وعدداً من الصور الأخرى .

ومن بين هذه الصور اكتشف صورة أخرى جديدة بالنسبة له ، لا شك أنها أخذت بواسطة مصور من المختصين بتصوير سيدات المجتمع . فهنا تبدو الفتاة سيدة أنيقة ترتدي قبعة وتاييراً .

تذكر كيف كان في منتهى السعادة ، في بداية معرفته بها ، عندما تبين أن مفاتنها ليست قاصرة على ما يظهره حسن هندامها . إن تقاطيع جسدها جميلة ولا شك ، ولكن مشاعر الرجل نحو المرأة تتضاعف تبعاً لمقدرتها على إظهار مفاتنها الأخرى الكامنة التي تمتاز بها سيدة المجتمع .

وبدون وعي وجد نفسه غارقاً في ذكريات الماضي . أشعل سيجارة وجلس على الأريكة . شعر بأنه قد تحول الى رجل أصغر سنا بخمسة عشر عاماً . في ذلك الوقت لم يكن قد باح للفتاة بالحب الذي يملأ قلبه . كان يشعر بالحلاوة تنبثق من كل ما هو أنثوي فيها ، وكانت تسحره حركة أردافها وأكتافها . والآن وبعد أن تقدم به العمر خمسة عشر عاماً أدرك أنها بعد أن أصبحت زوجته قد حققت كل أحلامه التي راودت خياله .

إنه كرجل ، يريد تحقيق أحلامه عندما يتأمل الصور الفوتوغرافية ، تماماً مثل أولئك الملوك في القصص الشرقية الذين يقعون في الحب عندما يرون شبيهة لأميرة تعيش في بلد بعيدة .

انطمست الخمسة عشر عاماً من أفكاره . ما زالت رغباته مثلما كانت في أيام شبابه . فهو ينهض الآن ليخرج صورة زوجته من حقيبته . إنها آخر صورة لها ، الصورة التي أهدتها إليه بمناسبة عيد زواجهما الخامس عشر . انه يشعر بالتردد خوفاً من أن الصورة قد لا تحمل شبهاً لصورة الفتاة الصغيرة . وعندما وجد أن التردد لا يفيد شيئاً ، تشجع ووضع الصورة أمامه . الملامح تغيرت ، والسنون تركت آثارها . ها هو يضع الصورتين بجوار بعضهما بعضاً . الجاذبية التي تسلطها عليه فتاة العشرين ربيعاً تجعله يراها في ملامح السيدة التي بلغت الأربعين . ومن وجه السيدة تبرز الفتاة ، وعندئذ يدخل في دوامة من الانفعالات .

وتتابعت أفكاره : خمسة عشر عاماً بدون ثمرة . أعوام وجدتنا شباباً في منتصف العمر . كل شيء شاحب ومرعب ، ولا يوجد سوى الحب الذي يستطيع أن يساعدنا . الحب يقول له : «لا تجرح المرأة التي تشاركك حياتك» ، الحب يقول له : «لا تواصل رحلتك الى الشاطيء» . إن صورة المرأة التي تنتظره بجوار البحر موجودة داخل محفظة جيبه التي يضعها بجوار الصورتين الأخريين على المنضدة .

إن فتح المحفظة سيجد بين يديه صورة ثالثة تجذبه بسحر شبابها تماماً كما سحرته صورة الفتاة ذات العشرين ربيعاً . يخرج الصورة من المحفظة ولكنه يضعها مقلوبة بجوار الصورتين الأخريين . هل ستكون لديه الشجاعة لكي يعدلها ؟ أم ستكون لديه الشجاعة لكيلا يفعل ذلك ؟ إن كلا الفعلين يحتاجان الى شجاعة ، وهناك لحظات يصبح فيها كل شيء رمزاً ـ حتى هذا الفعل التافه . . عندما يترك الانسان على المنضدة صورة مقلوبة .

(ترجمة دكتور أنيس فهمي)

راينر ماريه رلكه

رسالة الى شاعر شاب

مترجم «رسالة الى شاعر شاب» هو السيد حاج م . حامد بهنيني ، من مواليد عام ١٩١٤ بفاس ، وقد درس القانون وتدرج في سلك القضاء . وتولى عام ١٩٦٠ منصب الرئيس الأول للمحكمة العليا بالرباط . وتتابع منذ عام ١٩٦٥ في مناصب الوزارة . ويتولى منذ عام ١٩٧٤ منصب وزير الدولة للشؤون الثقافية بالرباط .

والترجمة التي بين أيدينا من الأعمال المبكرة للسيد حاج م . حامد بهنيني ، فقد وضعها منذ أكثر من ثلاثين عاماً ، بمناسبة محاضرة ألقاها في الثلاثينيات . والسيد المترجم من الأدباء المغرمين بالشاعر الألماني راينر ماريه ريلكه . وقد تمتع ريلكه بشهرة كبيرة بين أدباء العالم العربي في العشرينات والثلاثينات .

باريس ١٧ فبراير ١٩٠٣

سيدي العزيز :

لم يرد علي كتابك إلا منذ عهد ليس ببعيد ، وإني لأحمد لك ما أبديت لي فيه من ثقة ثمينة واسعة وحسبي هذه الكلمة فلست بمتعرض لأسلوب نظمك لأنني لست من الذين يتخذون النقد صناعة . على أنني لا أرى عبارات أسوأ فيما يتصل باكتناه الآثار الفنية من تلك العبارات التي اصطلح عليها الناقدون . لأن لغة الناقدين تؤدي الى أحوال متشابهات قد تحسن وقد تسوء . وإنهم لواهمون أولئك الذين يريدون أن يحملونا على الاعتقاد بأن الأشياء جميعها في متناول إدراكنا ، وأن في وسعنا أن نُعبر عن هذا الادراك ، وذلك أن الحوادث الوجدانية تكاد تكون جميعها مما تتعذر الابانة عنه لأنها تتكون في جانب من نفوسنا لم تطأه الألفاظ ، وأن أشد الأشياء استعصاء على التعبير للآثار الفنية تلك الأحياء الخفية التي لا حد لحياتها والتي تمر بها حياتنا العابرة لسبيلها .

وبعد فلا أزيد على هذا إلا أن شعرك لا ينبىء على أسلوب خاص بك ؛ على أنه ليس خالياً من بذور الشخصية المستقلة ، ولكن هذه البذور كأن بها استحياء ولم يتح لها بعد الظهور .

لقد شعرت بهذا الأمر وأنا أقرأ قصيدتك التي أسميتها «روحي» فانها تنم على شيء خاص بك يود لو يجد مسلكاً للظهور ويريد أن يتخذ له شكلاً .

كما أن القارىء يحس وهو يقرأ قصيدتك الجميلة المعنونة «إلى ليوباردي» بشيء من القرابة بينك وبين هذا الأمير . ولكن بالرغم من هذا كله فليس لشعرك حياة خاصة به ، وليس له استقلال ، ولا أستثني من هذا قصيدتك الأخيرة ولا قصيدتك «إلى ليوباردي» . ولقد أبنت لي في كتابك الذي أصحبته شعرك ضروباً من جوانب التقصير فيما تضمنه لم تغب عني ولكني عجزت عن أفردها بنعت أو وصف .

وسألتني هل أستحسن شعرك . لقد ألقيت علي هذا السؤال وسألت غيري قبل اليوم مثلما سألتني ، وانك لتقدم شعرك الى المجلات وتقارن بين ما تنظمه أنت وما ينظمه غيرك ، ويقلقك ما تقابل به بعض الصحف بواكير نظمك من الاعراض والرفض ، وحيث أنك أذنت لي في إسداء النصيحة اليك فاني أرجوك أن ترغب في مستقبل الأيام عن هذا كله . انني لأراك مولياً وجهك نحو ما يحيط بك وهذا هو ما ينبغي لك أن تتجنبه منذ الآن ، إذ ليس لأحد من الناس أن يتقدم اليك بالنصيحة في هذا الشأن أو يعينك بشيء ، وليس لك إلا أن تسلك سبيلاً واحدة ، وهي أن تلج ميدان نفسك وتلتمس فيها الحاجة التي تدفعك الى نظم الشعر ، فابحث في قرار نفسك ، وانظر هل تغلغلت جذور هذه الحاجة في أعماق قلبك ، حاول أن تتبين هل أنت لاق حتفك لا محالة إن حيل بينك وبين النظم . وأحضك بالخصوص على أن تسأل نفسك في أشد ساعات ليلك هدوءاً هل أنت مكره حقاً على الكتابة ، واذهب في نفسك بعيداً في البحث عن أعمق الأجوبة ، فاذا عثرت على الجواب الايجابي وكنت قادراً على أن تواجه ذلك السؤال الخطير بهذه الكلمات القوية البسيطة «يجب علي ذلك» ، فأقم هنالك حياتك على أساس هذا الاضطرار وسترى حياتك ولا ريب حتى في تلك الساعات التي لا تكترث فيها لشيء والتي تشعر فيها بالفراغ

وقد أصبحت دليلاً وشاهداً على هذا الاندفاع ، فادن (اقترب) حينئذ من الطبيعة وحاول أن تفصح عما ترى وعما تعيشه من ألوان الحياة وعما تحبه وعما تفقده ، وكن في هذا الافصاح كأنك أول إنسان خلق ـ ولا تنظم شعراً موضوعه الغرام فأول ما يجب أن تتجنبه تلك الأغراض الشائعة بين الشعراء فهي أشد الأغراض عسراً لأن الشاعر لايستطيع أن يأتي بشيء عليه سمته الخاصة في الميادين التي تقوم فيها تقاليد ثابتة او تقاليد متألقة في بعض الأحيان إلا يوم يكتمل قوته . فتحاشى جلائل أبواب الشعر واقصر عنايتك على ما تقدمه اليك الصحيفة اليومية من المواضيع . واجعل همك في التعبير عن أحزانك ورغباتك وعن الأفكار التي تسنح لك وايمانك بصنف من أصناف الجمال،وليكن تعبيرك عن هذا كله بصدق مكين هادىء خاشع ، واستعن على أداء ما يكنه ضميرك بالأشياء المحيطة بك وبصور أحلامك وبما تعلق به ذكرياتك ، فاذا خطر لك أن الصحيفة اليومية مجدبة فلا تتهمها بل اتهم نفسك ، لأنك لم تبلغ بعد من الشاعرية تلك المكانة التي تستطيع معها أن تستغل ثروة الصحائف السيارة . إن المبدع الحق لا يرى شيئاً من الأشياء مجدباً ولا يوجد في نظره مكان فقير لا يستحق الاكتراث ، وهبك في سجن كثيفة جدرانه لا تنفذ منها اليك أصوات الدنيا ، أليس لديك من طفولتك تلك الثروة الثمينة الفاخرة وذلك الكنز من الذكريات فلتتنقل بفكرك الى هذه الناحية ، ولتجتهد في رد ما رسب من صور هذا الماضي العريض الى الحركة والاضطراب ، فانك إن فعلت ذلك ، فأنت مانح قوة لشخصيتك ومالىء وحدتك ومتخذ من هذه الوحدة سكناً يلذك في أوقات يومك المريحة ، ولا يبلغه صخب ما يحيط بك . فاذا تيسر لك شعر بعد هذا المثاب الى نفسك والغوص في عالمك الداخلي ، فلن يخطر ببالك حينئذ أن تسأل هل شعرك جيد ، ولن تحاول أن تحمل المجلات على قبول عملك هذا ، لأنك ستتمتع به كما يستمتع رب الملك بملك لديه أثير ، وستتملاه لأنك ستجد فيه ضرباً من حياتك ، ولوناً من ألوان بيانك ، ولا يكون الأثر الفني جيداً ، إلا اذا كان وليد الاضطرار والقول الفصل في هذا المضمار لطبيعة الباعث على التأليف ، ومن أجل هذا فانه يا سيدي العزيز لا يسعني إلا أن أقدم لك نصيحة واحدة ألا وهي أن تلج فضاء نفسك وأن تغوص موغلاً في الأعماق التي يتفجر منها ينبوع حياتك . فثمة الجواب على سؤالك : هل يجب عليك أن تبدع ، فاذا ظفرت بهذا الجواب فخذ منه رنته ولا تجنح الى الغلو في فهم معناه وربما أنست من نفسك بعد هذا انجذاباً نحو الفن فخذ اذن ما قدر لك وانهض بهذا العبء الثقيل العظيم ، ولا تتقاض أبداً من الخارج ثواباً ، لأن المبدع يجب أن يكون عالماً لنفسه ، وأن يجد كل شيء في نفسه أو في هاته الحصة من الطبيعة التي انحاز اليها ، وقد يكون من نتائج هذا النزول الى سريرة نفسك والى ذلك المكان الموحش من طويتك أن ترغب عن قرض الشعر . (وفي اعتقادي أنه يكفي أن يشعر المرء بأن حياته لا تتوقف على الكتابة ليصبح الكف عنها واجباً) . فاذا تحقق هذا الفرض الأخير فلن يذهب عبثاً ما أطلبه منك من الغوص في دخيلة نفسك ، لأن حياتك حينئذ تكون مدينة لهذا الغوص بما فتح أمامها من سبل ، واني أتمنى أن تكون هذه السبل مستطابة سعيدة ، شاسعة الأطراف وإن ما أتمناه لك من هذا الأمر ليقصر عن تبليغه الكلام .

وماذا عساي أن أزيد بعد ما أسلفت ذكره ! أنه ليخيل إليّ انني أوفيت كل شيء (هام) حقه من الكلام . والحقيقة انني لم احرص إلا على أن أنصح لك بالخضوع في نشوئك الخاص بك الى ناموس طبيعتك ، وذلك في وقار ورباطة جأش . وأعظم اضطراب تلحقه بسير تطورك أن توجه نظرك الى ما هو خارج عنك وأن تنتظر ورود الأجوبة المتطلبة مما يحيط بك ، تلك الأجوبة التي لا يمكن أن ينطق بها إلا أعمق عواطفك في أسكن ساعات حياتك .

مراجعات الكتب

قد يبدو للبعض غريباً أن تكرس أحدى دور النشر ذلك الجهد المتواصل لمتابعة تاريخ «الخيول» ومصادر هذا التاريخ ، عن طريق اعادة طبع كتب الماضي التي تتناول هذا الموضوع وعن طريق المصنفات الحديثة فى هذا الباب ، وأيا كان الأمر ، فهذا ما تقوم به منذ فترة دار نشر أولمس ، بفرعيها هيلدزهايم ونيويورك تحت عنوان : *Documenta Hippologica*

نذكر من هذه السلسلة : *«Nachrichten von der Pferdezucht der Araber und den arabischen Pferden»* von *Karl Wilhelm Amman*

وقد نشر هذا الكتاب أولاً عام ١٨٣٤ فى نورنبرج وعنوانه «بعض الأخبار عن تربية الخيول عند العرب وعن الخيول العربية» .
ثم *«Die Pferde der Sahara»*, von *Eugéne Damas* وهو فى مجلدان ، نشرا أولاً عامي ١٨٥٣/١٨٥٤ ، وعنوانه «خيول الصحراء» .

ولعل من أهم كتب هذه السلسلة الكتاب التالى :

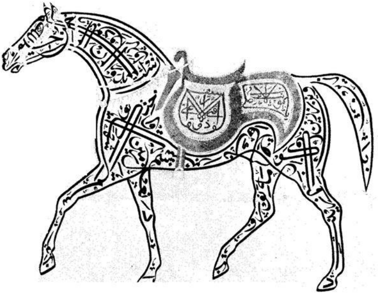
«Asil Araber · Arabiens edle Pferde». Eine Dokumentation herausgegeben vom *Asil Club* mit Fotos von *Ursula Guttmann* und anderen. Vorwort von *Georg Wenzler.* (Olms Presse, Hildesheim und New York, 1977)

وهذا الكتاب باللغتين الانجليزية والألمانية ويحوى فى الصفحات الأخيرة قائمة بمطبوعات دار نشر أولمس عن «الخيـــــول»

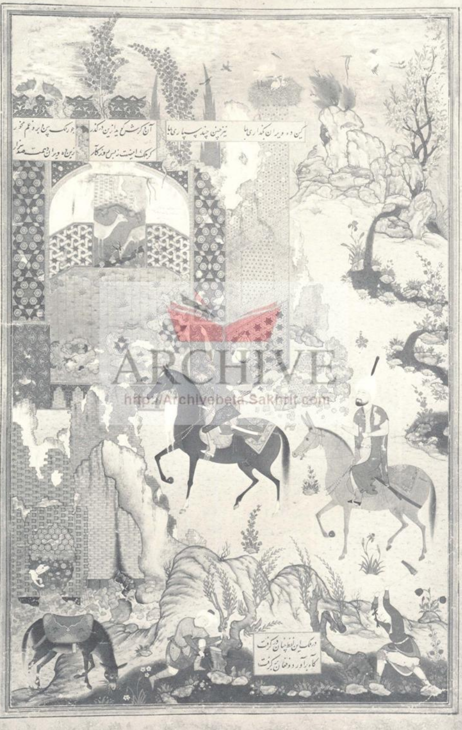
ويلخص الدكتور فسلر فى المقدمة الوضع الحالى للحصان العربي فيقول : «لقد كان العرب البدو بحماسهم القبلى الكبير هم حماة الحصان العربي النقي . ولكن فرس القتال الشهير قد اختفى من حياتهم ، وبالتالى اختفى ذلك التعهد الديني بالمحافظة على تراث تربية الخيل العربية الأصيلة . لقد توقف الدم العربي عن التدفق ، لم يعد منه غير قطرات . ولذا صار من واجبات مربي الخيول خارج الجزيرة العربية أن يتعهدوا هذا الأمر ، وأن يحافظوا على هذا الدم العربي الأصيل ، وأن يتابعوا تربية أخلص أنواع الخيول العربية» .
وليس غريباً أن نعرف أن صاحب دار النشر المذكورة و . جورج أولمس يملك ذاته مجموعة من الخيول العربية الأصيلة تحت اســـم *Olms Arebar Hamasa Gestüt* . بل وهناك نشرة خاصة عن هذه الخيل العربية ، يقول فيها كاتبها :

«ان الفرس العربي الأصيل هو من معجزات الخلق . فليس هناك حيوان آخر يستطيع أن يملك على الانسان نفسه بما يمتاز به من قدرة وجمال ووسامة ساحرة . ان هذه الخيول لا نظير لها فى حساسيتها ، وجاذبيتها واستقلالها ، وما توفره من متعة للراكب الخبير ، وللناظر» .

لوحة خطية فارسية (حصان) ، ١٨٤٨ .



منمنمة فارسية ، نحو عام ١٥٤٠ . ◁



کین ده ویران بگذاری بما
نیز چنین چند سپاری بما
آن دگرش گفت کزین درگذر
گر ملک اینست نه بس روزگار
جور ملک بین و برو غم مخور
زین ده ویران دهمت صد هزار
در ملک این لفظ چنان درگرفت
کآه برآورد و فغان برگرفت

Der Koran. Übersetzung von *Rudi Paret.* Überarbeitete Taschenausgabe. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1979

فى كتاب للجيب تقدم دار نشر كولهمر ترجمة رودي بارت الشهيرة للقرآن . وقد أدخلت على هذه الترجمة التحسينات والتغييرات الضرورية التى تيسر للقارىء العادى أن يقرأ الترجمة . فالترجمة الأصلية التى أعدها رودي بارت كانت موجهة الى المشتغلين بالدراسات الاسلامية وبعلوم الاستشراق .

Annemarie Schimmel, Rumi, «Ich bin Wind und du bist Feuer». Leben und Werk des großen Mystikers. Diederichs Verlag, Gelbe Reihe, Düsseldorf-Köln 1978

عنوان هذا المؤلف الذى تقدمه آنا ماري شيمل هو : «جلال الدين الرومي . أنا الريح وأنت النار . حياة وأعمال المتصوف الكبير» .
وأنا ماري شيمل ، أستاذة الدراسات الاسلامية الهندية بجامعة هارفرد ، من أشهر العارفين بمولانا جلال الدين الرومي فى الغرب . وتلقى فى مؤلفها الجديد الضوء على حياة الرومى ، ثم تكرس اهتمامها للرومى الشاعر ، وتتجلى فى هذا الفصل من الكتاب اهتمامات المؤلفة الأدبية الشاعرية .

Al Ghasâli's «Elixier der Glückseligkeit». Übertragen von *Helmut Ritter.* Vorwort von *Annemarie Schimmel.* Diederichs Verlag, Gelbe Reihe, Düsseldorf-Köln 1979

هذه هى الترجمة الألمانية لكتاب الغزالى «كيميـاء السعادة» الذى وضعه المفكر العربى والفيلسوف الامام أبو حامد الغزالى (١٠٥٨-١١١١م) وعلى عهدنا به فقد عاش المترجم طويلاً مع كتاب الغزالى حتى أبرزه فى الصورة اللغوية الرائعة التى تميز ترجماته الشهيرة من التراث العربى . وتقدم للكتاب وللمترجم آنا مارى شيمل ، أستاذة الدراسات الاسلامية بجامعة هارفرد ، مبرزة تلك المزايا العظيمة التى تمتع بها المستشرق الراحل هلموت ريتر .

Die Gaben der Erkenntnisse des Omar As-Suhrawardi, übersetzt und eingeleitet von *Richard Gramlich.* Freiburger Islamstudien, Band VI, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1978

هذه هى الترجمة الألمانية لكتاب «عوارف المعارف» لأبى حفص عمر بن محمد السهروردي المتوفى سنة ٦٣٢ هـ/١٢٣٤ م . و«عوارف المعارف» من أشهر متون التصوف ، وقد لاقى هذا المتن بعد نشره بسنين قليلة انتشاراً واسعاً ، من شمال افريقيا الى الهند ، بل وقد نظمت بعض من فقراته شعراً ، واستخدم كذلك ككتاب مدرسي . وبالرغم من ذلك - كما يقول المترجم الألماني ريشارد جرامليش - فلا توجد له حتى الآن طبعة عربية محققة يمكن الاعتماد عليها ، ولم ينقل هذا الكتاب الى أى اللغات الأوربية . ويصف جرامليش كتاب السهروردى بأنه «مجمل جامع للصوفية الكلاسيكية» ، والحجر الأخير فى ذلك البناء الصوفى الأول ، على أنه يفصح فى نفس الوقت عن تطور ذلك البناء من البداية .

Die arabische Welt. Geschichte. Probleme. Perspektiven. Herausgegeben vom Verlag Ploetz. Mit 96 Abbildungen, 42 Karten, 13 Schaubildern und 18 Tabellen auf 64 Schautafeln und in 4 Textskizzen. Verlag Ploetz, Freiburg und Würzburg, 1978

«العالم العربى» - من مميزات هذا المجلد الجامع أنه يستعين بمجموعة مختارة من الدارسين المتخصصين ، كما أنه يجمع بين الماضى والحاضر ، ويفسر الماضى من منظور علاقته بالحاضر المتغير ، ويبرز كيف أن الماضى نفسه يتشكل على الدوام بتغير الحاضر ، ويبحث الانسان فى الحاضر عن ذاته وشخصيته المميزة فى العالم المعاصر .
«ما هي القوى التى تحكم العالم العربي ؟» - يحاول الدارسون الاجابة على هذا السؤال المعقد ، كل من وجهته وفى ميدان تخصصه . ويبحث هذا المجلد فى قضايا الاقتصاد والاجتماع ، كما يناقش القضايا الحضارية المختلفة التى تواجه المجتمع العربى فى شمال افريقيا والشرق الأوسط . ويصلح هذا المجلد - خاصة بما يحتويه من لوح وخرائط - كمرجع ومدخل للتعرف على العالم العربى . وجدير أن ننوه بالروح التي اتسمت بها معظم البحوث ، والتي استهدفت رفع الحواجز التي تعوق القارىء الغربى عن تفهم العالم العربى وحضارته .
وفى النهاية نشيد بما بذلته دار النشر (بلتز) من جهد فى سبيل اخراج هذا المجلد شاملاً لهذا العدد الكبير من اللوح والرسوم والبيانات الايضاحية .

Franz Taeschner, Zünfte und Bruderschaften im Islam. Texte zur Geschichte der Futuwwa. Die Bibliothek des Morgenlandes. Gegründet von G. E. von Grunebaum. Herausgegeben von J. van Ess und H. Halm. Artemis Verlag, Zürich und München, 1979

تتابع دار نشر ارتيمس سلسلتها المشهورة «مكتبة الشرق» بهذا المجلد الكبير بعنوان «المنظمات الحرفية والاخوانية فى الاسلام . نصوص عن تاريخ الفتوة» .
هذه النصوص مترجمة عن العربية والفارسية والتركية ، ومرتبة وفقاً للتتابع الزمنى ، ويمهد المستشرق فرانز تشنر لهذه النصوص ، فيضعها

فى اطارها التاريخي . ويقول أنه يأمل من خلال هذه النصوص أن يقدم صورة لتطور الفتوة خلال العصور ، لعلها تجذب اهتمام مؤرخ التاريخ الاسلامي والحضاري .

و«الفتوة» تنظيم اجتماعي اسلامي ، ومعنى المصطلح الأصلي «شباب ، شبيبة ، سلوك شباني» ، وهو مشتق من لفظ فتى ، فتيان ، وترتبط بلفظ «فتى» فى الشعر العربي القديم معان مختلفة مثل الكرم والشجاعة والمروءة وجميع هذه المعاني يحويها أيضاً تعبير الفتوة . وفى العربية لفظ آخر بهذا المعنى وهو المروءة ، والمرء ، وقد استخدم تعبير «المروة» بمعنى «الفتوة» . . .

ويمضي المؤلف فى تتبع هذا الجانب اللغوى من المصطلح الى أن ينتقل الى «الفتوة» ، أي الى بداية انتظام «الفتيان» فى منظمة ، وينقل المؤلف وثائق الفتوة ، ويبدأ بتلك التى توثق للعلاقة بين الصوفية والفتوة . على أن منظمات الفتوة تأخذ أولاً فى المدن شكلها الواضح ، وتصبح ذات طابع سياسي ، بعد أن تولى زعامتها الخليفة الناصر ببغداد نحو عام ١١٨٢ م ، ودعا الشباب الى الانخراط فيها . وفيما بعد تولى السلاطين العثمانيون رئاسة هذه المنظمات . . .

كرس المستشرق فرانز تشنر (المتوفى عام ١٩٦٧) حياته لدراسة موضوع الفتوة ، ولدراسة التنظيمات الحرفية والشبابية فى الاسلام ، والمجلد الحالى ، على ضخامته ، يعرض فصولاً قليلة من تلك الوثائق العديدة التى اجتمعت لهذا المستشرق خلال دراساته الطويلة .

Hans Joachim Stühler, Soziale Schichtung und gesellschaftlicher Wandel bei den Ajjer-Twareeg in Südostalgerien, mit 15 Abbildungen. (*«Studien zur Kulturkunde»*, Band 47, begründet von *Leo Frobenius*, herausgegeben von *Eike Haberland*). Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1978

منذ كارثة الجفاف التى عمت منطقة السهل بالصحراء الكبرى الافريقية والتى بلغت قمتها عام ١٩٧٣ ، يعرف القراء فى أوربا الكثير عن قبائل التورج الرحل ، وقد أدت هذه الكارثة بالكثير من قبائل التورج ـ بعد فقدان ما يملكون من الابل والماشية ـ الى هجر طريقة الحيـــاة التقليدية ، وما زال الكثيرون منهم يعيشون حتى الآن فى مخيمات اللاجئين .

والبحث الحالى عن مجموعة من قبائل التورج الشماليين بالجنوب الشرقي للجزائر ، وبوجه عام لم تقع هذه المجموعة تحت وطأة كارثة الجفاف . ويتناول البحث التكوين الطبقى والتغيير الاجتماعي لهذه المجموعة ، وبديهي اننا ازاء بحث ميداني يقوم على المعلومات التى حصل عليها صاحب البحث أثناء اقامته فى جنوب شرق الجزائر عامى ١٩٧٢/١٩٧٣ .

ويوضح المؤلف فى بحثه كيف يرتبط التقسيم الطبقى لهذه القبائل بالنظام الاقتصادى والسياسى والدينى والقبلى التقليدى السائد . وقد تغير النظام الاقتصادى لهذه القبائل بعد الاحتلال الفرنسى للجزائر وانهيار تجارة القوافل ثم بعد تقسيم الاقليم الذى تقطنه . وتحاول الحكومة الجزائرية منذ فترة أن تعيد التوازن الى اقتصاد هذه المنطقة عن طريق تشجيع الزراعة فى الواحات وعن طريق اقتصاد التعدين واكتشاف المواد الأولية ، ومن الطبيعى أن تسعى الحكومة الجزائرية فى هذا الأطار الى توطين القبائل الرحل والى ادماج قبائل التورج سياسياً فى الجزائر . وبالتالى فهى تعمل على تغيير الشخصية القبلية الى شخصية مواطن الدولة العربى . . . وكل ما يتخذ فى هذا الشأن من اجراءات ينعكس على التكوين الاجتماعى الطبقى لقبائل التورج .

على أن هذه الجهود تقابل فى حالات كثيرة بالرفض من قبل هذه القبائل وأحياناً بالهجرة الى المناطق الشرقية . وكما يبين المؤلف فى بحثه فان الأجهزة الادارية التى يعمل فيها أيضاً كثيرون من التورج أنفسهم تميل الى أساليب الهيمنة والتعالى . وينتهى المؤلف الى أن لا عودة لقبائل التورج فى هذه المنطقة لأسلوب الحياة التقليدية ، ولكن الطريق أمامهم ممهد للمساواة السياسية والاجتماعية فى اطار الدولة العربية .

Grosser Pamir. Österreichisches Forschungsunternehmen 1975 in den Wakhan-Pamir/Afghanistan. Herausgegeben von *Roger Senarclens de Grancy* und *Robert Kostka*.Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Österreich, 1978

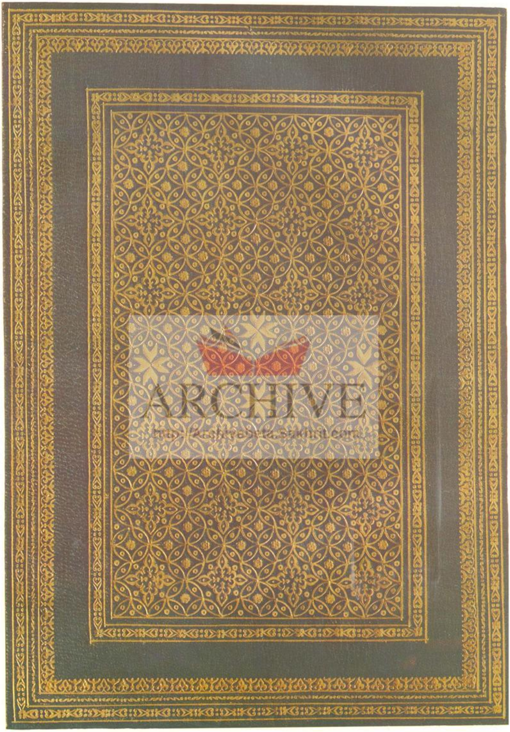
يحوى هذا المجلد الضخم تقارير بعثة الاستكشاف النمساوية (پامير ٧٥) بهضبة پامير بالأفغانستان . وتقول السيدة هرتا فرنبرج ، وزيرة العلم والبحث العلمي بالنمسا ، فى كلمتها التمهيدية : «كم من الأعوام استغرقها الاعداد لهذه البعثة ، وأي جهد وجلد تطلبه تنفيذ هذه البعثة ، ثم تقييم نتائجها وتقديمها فى صورة علمية مقنعة . . . وقد تم ذلك بغض النظر عن عائد ما أو منفعة» .

كان دافع هذه البعثة هو البحث العلمي والاستكشاف وحده . وقد استغرق الاعداد لهذه البعثة ثلاث سنوات ، واستغرق تقييم المعلومات وصياغتها ثلاث سنوات أخرى . وللتوضيح نذكر أن منطقة عمل هذه البعثة ، وهى هضبة پامير ، من أعلى هضاب العالم وأشدها وعورة ، ويتراوح ارتفاعها ما بين ٣٠٠٠ و٣٦٠٠ متر ، وأغلب سكانها من البدو الرحل .

وتتضح اهتمامات البعثة من موضوعات الكتاب ، فهي على التوالى «پامير الكبرى» ، «كشوف متسلقي الجبال حتى الآن بپامير الكبرى» ، «جيولوجية منطقة پامير الأفغانية» ، «ملاحظات عن تكوين التربة وعن الصرف فى قصعة سرهد» ، «فحوص عن الجليد فى پامير الكبرى» .



الصحيفة الافتتاحية لكتاب عقيدة ابن أصبغ، مكتوب فى الأندلس فى القرن الثالث عشر، وهو محفوظ الآن فى مكتبة تشيستر بيتى فى دبلن.



حافظة كتاب . المغرب ، جلد منقوش بالذهب



القرآن في مجلد من الجلد . بداية القرن السابع

«منطقة بتوخ فى شرق واخان» ، «المنازل غير المسكونة والمهدمة فى قصعة سرهد» ، «الأسس المادية والحضارية لسكان واخان» ، «مدخل الى لغة واخي ، مزود بمعجم كلمات ، «ملاحظات طبية فى واخان ـ مشاكل الرعاية الصحية» .

Die Märchen der Weltliteratur. Begründet von *Friedrich von der Leyen.*

Kurdische Märchen. Herausgegeben von *Kurt Schier* und *Felix Karlinger.* Gesammelt von *Luise-Charlotte Wentzel.* Nachwort von *Otto Spies.*

Nubische Märchen. Herausgegeben und übersetzt von *Andreas* und *Waltraud Kronenberg.*

Eugen Diedrichs Verlag, Düsseldorf und Köln, 1978

من أدب الخرافات العالمي نقدم هذين المجلدين عن «الخرافات الكردية» و«الخرافات النوبية» ، والجدير بالذكر أن الكثير من هذه الخرافات ، وخاصة الخرافات النوبية ليست منشورة بلغتها الأصلية . فهذان المجلدان من نتاج البحث والاجتهاد فى تسجيل هذه الخرافات لحفظها من الضياع . ونلاحظ بوجه خاص ما تحويه الخرافات النوبية من عناصر مركبة تعود الى الماضي البعيد وتعود الى التراكمات الحضارية المتتابعة فى هذه المنطقة . وتكثر فى هذه الخرافات العناصر المسيحية التي تشير الى انتماء النوبة طويلا الى المسيحية .

John Galey, Sinai und das Katharinen Kloster. Einführung *Georg H. Forsyth* und *Kurt Weitzmann.* Belser Verlag, Stuttgart, 1979.

«سيناء ودير سان كاترين» ـ هذا هو النص الألماني لتقرير البعثة العلمية الى سيناء التي شاركت فيها جامعتي ميتشيجان وبرنستون بالاشتراك مع جامعة الاسكندرية . وجدير أن نشير الى أن كورت فايتسمان الذي اشترك في تقديم هذا التقرير من خبراء رسوم الأيقونات ، وقد تجلت هنا معارفه وخبراته .

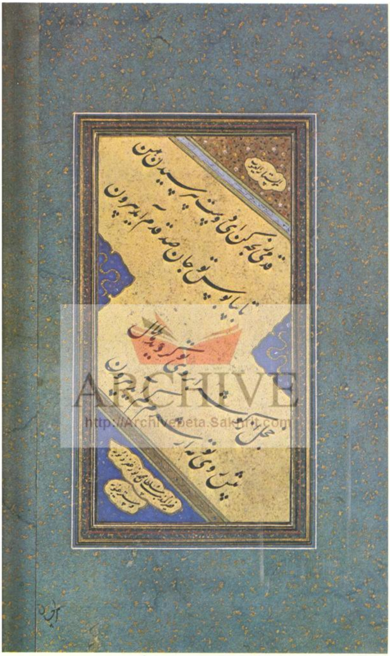


مجلد من الجلد ، القرن السابع عشر .

Nagi Naguib, Farahats Republik. Zeitgenössische ägyptische Erzählungen. Berlin 1979 Verlag Der Olivenbaum.

ما زال فن القصص العربى الحديث مجهولاً أو شبه مجهول فى ألمانيا . وهذه هى المحاولة الثانية لتقديم فن القصص العربى الحديث الى القارىء الألمانى . وتضم مجموعة المختارات التى يقدمها ناجى نجيب القصص التالية :
يوسف ادريس ، «جمهورية فرحات» ، «حمال الكراسى» ، «الخدعة» ؛ يوسف الشارونى «الزحام» ؛ محمد حافظ رجب «الأب حانوت» ؛ محمد الغيطانى «هداية أهل الورى فى ما جرى فى المقشرة» ؛ محمد البساطى «قصة رجل ميت» ؛ يحيى الطاهر عبد الله «طاحونة الشيخ موسى» ؛ عبد الغفار مكاوى «يونس فى بطن الحوت» ؛ مجيد طوبيا «فوستك يصل الى القمر» ؛ عبد الحكيم قاسم «الليلة الكبيرة» . أحمد هاشم الشريف «مخلوقات ترتجف من الغضب» ؛ نجيب محفوظ «عنبر لولو» ويحيى حقى «الأمس واليوم» .

و«الليلة الكبيرة» لعبد الحكيم قاسم هي الفصل الخامس من قصته الطويلة «أيام الانسان السبعة» (١٩٦٩) . وتضم «الأمس واليوم» ليحيى حقى أربعة فصول من قصته «صح النوم» (١٩٥٥) . وبهذه الفصول الأربعة يختم ناجى نجيب مختاراته من الأدب العربى الحديث فى مصر فى الخمسينات والستينات . فهو قد اختار أن يقتصر على هذه الفترة ، كما يقول فى كلمته الختامية ، حتى يوضح تطور الفن القصصى فى مصر فى هذه المرحلة .
وقد عنى صاحب الكتاب بامداد طلاب الدراسات العربية والشرقية بالجامعات الألمانية بالبيانات الضرورية التى يحتاجها دارس الأدب ، فهذه المجموعة المترجمة موجهة الى القارىء العادى والى الدارس فى نفس الوقت . وتقول الدكتورة انجبورج دريفيتز ، رئيسة اتحاد الكتاب ببرلين عن هذه المجموعة : «يسعد كل محب للأدب أن يقتنى هذه المجموعة ، فلا شك فى نوعيتها من حيث الاختيار ومن حيث الأسلوب» .



رباعيات فارسية ، من شعر السلطان محمد نور ، القرن السابع عشر



صفحة من القرآن الشريف ، من إيران أو تركيا ، القرن السابع عشر



مجلد من الجلد .
بداية القرن السابع عشر .

تلقى كتب الرحلات القديمة اهتماماً كمصدر تاريخي . هذا اذا اتسمت بالنظرة العلمية الكشفية أو النظرة الوصفية التسجيلية ، ولم تستهدف الاثارة واشباع الأخيلة الرومانسية ، ولم تكن من صنع الغرور أو الأغراض الاستعمارية . على أنه يتعذر غالباً حصول القارىء العادى على هذه الكتب لندرتها الشديدة ، وكثيراً ما تحفظ النسخ الباقية فى المكتبات الرسمية فحسب ، ولا يؤذن باستعارتها لسوء حالتها . وليس اعادة نشر هذه الكتب بالأمر اليسير ، وعلى الرغم من ذلك نشاهد أخيراً جهوداً متفرقة فى هذا السبيل . وننوه هنا بدار نشر Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, Österreich لاهتمامها بهذا الميدان . وفى هذا الاطار أعادت عام ١٩٧٩ طبع مؤلف *J. R. Wellsted «Travels in Arabia»* وفقاً للطبعة الأولى الأصلية ، أي عن طريق التصوير .

وينقسم الكتاب الى جزئين ، الأول يحوى بجانب العديد من الخرائط مذكرات هذا الرحالة عن حياة وعادات العرب فى عمان ومنطقة الحجاز والجبل الأخضر . والثانى يكرسه لمشاهداته فى سيناء وخليج العقبة ومنطقة الشاطىء فى الجزيرة العربية وفى النوبة .
كانت مهنة صاحب الرحلة هى علم الخرائط ، وفى هذا الميدان تبرز مواهبه .

Ulya Vogt-Göknil, Die Moschee. Grundformen sakraler Baukunst. Illustriert. Studiopaperback. Verlag für Architektur Artemis, Zürich, 1978

موضوع هذا الكتاب هو الأسس المعمارية للمبنى الدينى فى الاسلام وتلخص صاحبة الكتاب معارفها عن الأسس التى يقوم عليها معمار المسجد فتقول : «نجد على وجه العموم ثلاثة أشكال لتصميم المبنى الدينى فى الاسلام ، الأول : الصحن ذو الأعمدة والبوائك ، والثاني هو أقدم هذه الأشكال ، وهو فعلاً ابتكار عربى خالص . أما المسجد ذو الأربع ايونات فيعتبر عامة فارسى المنبع ويحوى هذا الطراز الكثير من العناصر والأشكال الفارسية القديمة . ومبتكروه هم السلاجقة أي الأتراك من أهل السنة فى المجال الفارسى . . . وقرب نهاية القرن الرابع عشر الميلادى ، مع تأسيس الدولة العثمانية ، يبرز المسجد ذو القباب ، ويتطور هذا الطراز بوجه خاص بعد سقوط القسطنطينية ليعظم فى الحجم والارتفاع» .

Helmuth von Moltke, Unter dem Halbmond. Erlebnisse in der alten Türkei, 1835-1839. Mit 51 Abbildungen. Herausgegeben von Helmut Arendt. Horst Erdmann Verlag, Tübingen, 1979.

هلموت فون مولتكه «فى رحاب الهلال» ، تجارب وخبرات فى تركيا من عام ١٨٣٥ الى عام ١٨٣٩ .

يعتبر هذا الكتاب من المؤلفات الكلاسيكية فى مجال كتب الرحلات . وقد عاصر الرحالة المؤلف الدولة العثمانية فى تلك السنوات الصعبة من صراعها مع محمد على ومن وقوعها بين مختلف الضغوط والتيارات .

Dietrich Brandenburg, Die Madrasa. Ursprung, Entwicklung, Ausbreitung und künstlerische Gestaltung der islamischen Moschee-Hochschule. Verlag für Sammler, Graz, Österreich, 1978

«المدرسة الاسلامية» ، أصولها وتطورها وانتشارها ، ومعمارها . يدرس هذا الكتاب فكرة المدرسة فى الاسلام ، وكيف عاشت المدرسة طويلاً فى المسجد ثم تطورت كمبنى أساسى له معماره الخاص الذى تفرضه وظيفته ، أي أن المدرسة أثرت على تصميم المسجد ، وهو ما ينطبق بوضوح شديد على المدارس التى أقيمت لتدريس المذاهب الأربعة ، وعلى المدارس الطبية والفلكية .

كان تصميم المدرسة فى البداية هو الصحن المكشوف ذو الايونات ، ويرتبط عدد الايونات بعدد المذاهب التى تدرّس ، ويلحق بالمبنى مساكن للطلبة ، وكانت هذه المدارس مساجداً فى نفس الوقت .

Stefano Bianco, Architektur und Lebensform in der islamischen Stadt. Zürich 1979

من جديد يعاد طبع هذا الكتاب عن «معمار المدينة الاسلامية وأشكال الحياة فيها» فى طبعة منقحة مزيدة . وواضح من العنوان أن المؤلف يربط بين بنية المدينة وأشكال الحياة والاجتماع والاعراف فيها . ولعل ميزة هذا الكتاب أنه يصلح كمرشد لمن يريد أن يتفقد الآثار المعمارية الاسلامية وأن يراها من وجهتها الوظيفية والاجتماعية والروحية . ويحوى الكتاب مجموعة من الصور تيسر على القارىء فهم الموضوعات المختلفة التى يدرسها المؤلف .

Reinhold Wepf, Heisser Sommer in der Sahara. Als Arzt mit der TSI im Tenere. Illustriert, meist farbig. Bubenberg Verlag, Bern, 1979.

مؤلف هذا الكتاب طبيب رحالة ، وضع من قبل مؤلفات عن خبراته في «اليمن» و«ڤيتنام» . وهو فى هذا المؤلف الجديد يصف خبراته في الصحراء الافريقية ويحاول أن يصف سحر الصحراء فى الصيف الحار .

«أى الأسرار تجذب الانسان دائماً الى الأرض الجدباء فى العالم ؟ كيف أنه لا يستطيع الهرب من ثلوج الهيمالايا ، ومن أمواج البحار ومن قيظ الصحراء .» .

ويجيب المؤلف : «أعتقد أننى أعرف الجواب : حين يحس الانسان بأن حريته الداخلية مهددة ، لأن قيود الحياة اليومية تغله وتقيده ، لا بد وأن يفجر هذه القيود ، وأن يسعى الى فضاء الطبيعة الواسع لكي يثبت ذاته من جديد ، لكي يثبت نفسه رغم أنه كائن صغير» .

ويحوى الكتاب يوميات صاحب الرحلة وتجاربه اليومية وخبراته تحت شمس الصحراء .

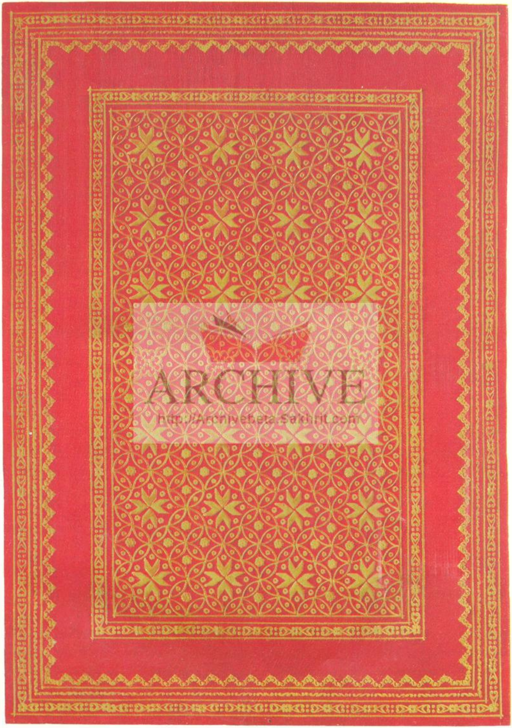
Henri Stierlin, Architektur des Islam vom Atlantik zum Ganges. Reihe Orbis Terrarum, Atlantis Verlag, Zürich, 1979.

«المعمار الاسلامي من المحيط الى الشرق الأقصى» ـ لأول مرة تجتمع صور الفن المعماري الاسلامي في مجلد واحد شامل . وهو دون شك مجلد بديع من حيث التصميم والتصوير والاخراج . قد نفتقد بعض التفاصيل في هذا المجال أو ذاك ، ولكن هذا لا يقلل من قيمة هذا العمل .

Arabische Mimiaturen. Einleitung, Auswahl und Legenden von Paul Johannes Müller. Verlag Weber, Genf, 1979.

يحوى هذا الكتاب منتخبات من «المنمنمات العربية» التى توجد فى دار الكتب القومية بباريس . ومن المعروف أن هذه الدار تحفظ مجموعة ضخمة ثمينة من هذه المنمنمات . والكتاب الذى نقدمه من القطع الكبيرة ، ويحوى العديد من التصاوير القيمة . ويقول مخرج الكتاب فى مقدمته أن معلوماتنا عن الفن الاسلامى ما زالت ناقصة ، بل وما زالت الكثير من جوانب هذا الفن غير مدروسة بعناية أو موضوعية . وهو يأمل أن يوجه الأنظار بكتابه الى بعض جوانب هذا الفن المجهولة .

ويحتل الفنان العربي «الواسطي» مكان الصدارة فى هذا الكتاب خاصة بمنمناته التى يصور بها أجواء مقامات الحريرى . وتتبع ذلك فى الاهمية اللوح التي وضعت عن أساطير بيدبا الحكيم الذى ينسب اليه كتاب «كليلة ودمنة» .



حافظة كتاب ، المغرب ، جلد منقوش.